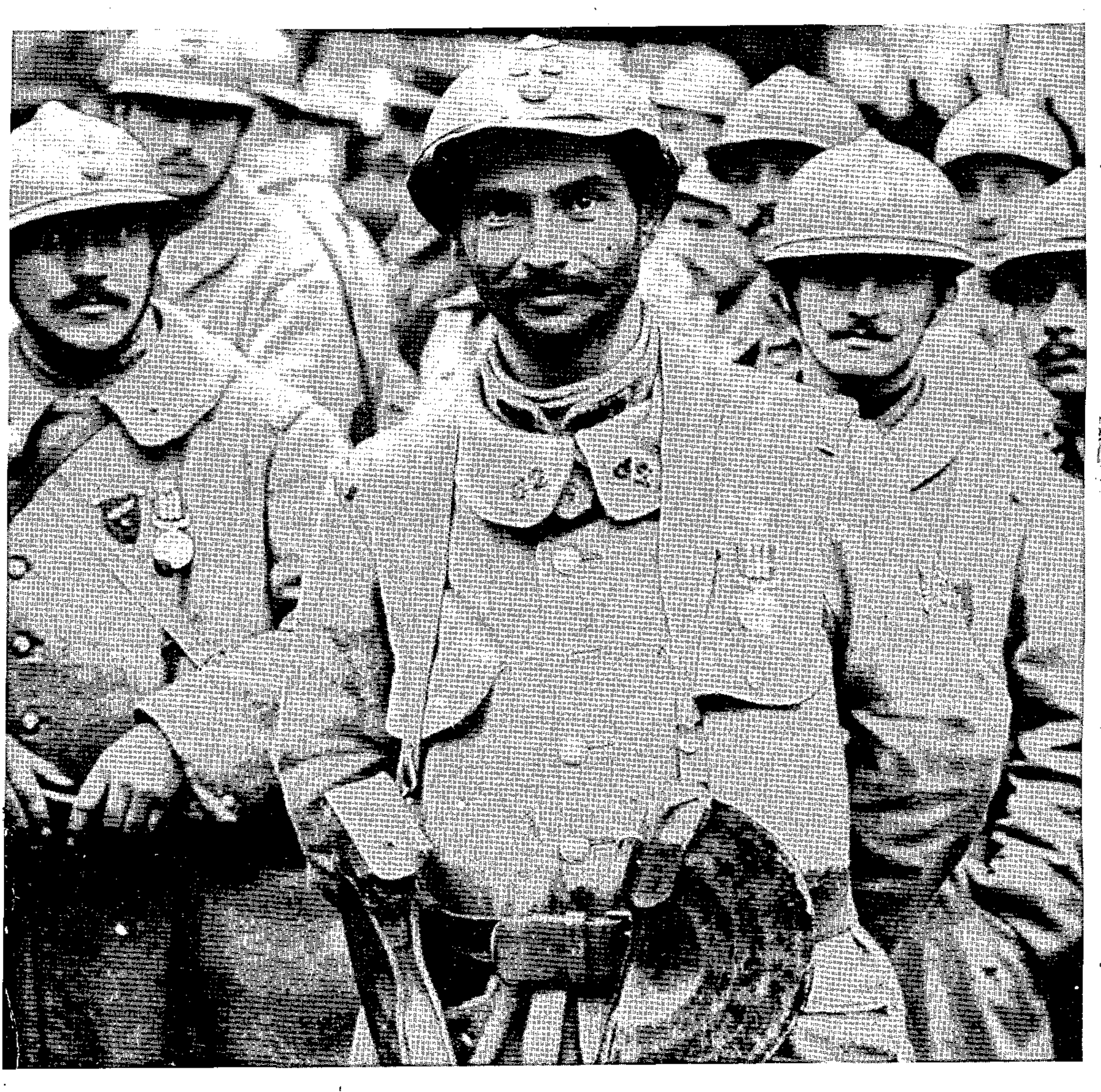
CAHIERS DU CINÉMA



140 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • FÉVRIER 1963 ★ 140

NOTRE COUVERTURE



14-18 de Jean Aurel **(ZODIAC).**

Ne manquez pas de prendre

page 46

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

FEVRIER 1963 TOME XXIV. — N° 140

SOMMAIRE

•

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma

Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer

146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



Henri Agel. — (Par ordre alphabétique) Adorable menteuse ; Le Caporal épinglé ; Coups de feu dans la Sierra ; La Fille à la valise ; Hatari ; Les Maraudeurs attaquent ; Miracle en Alabama ; Le Procès ; Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse ; West Side Story.

Alexandre Astruc. — (Par ordre alphabétique) Adorable menteuse ; Le Caporal épinglé ; Le Fleuve sauvage ; Ladies'Man ; Les Maraudeurs attaquent ; Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse ; Le Signe du Lion ; Tempête à Washington ; Vanina Vanini ; Vivre sa vie.

Michel Aubriant. — 1. L'Homme qui tua Liberty Valance ; 2. Tempête à Washington ; 3. Jules et Jim ; 4. A travers le miroir ; 5. Coups de feu dans la Sierra ; 6. West Side Story ; 7. Vivre sa vie; 8. Breakfast at Tiffany's ; 9. L'Eclipse ; 10. Viridiana.

Jean de Baroncelli. — (Par ordre alphabétique) A travers le miroir ; Cléo de cinq à sept ; Coups de feu dans la Sierra ; Electra ; Jules et Jim ; Le Procès ; Tempête à Washington ; Un cœur gros comme ça ; Viridiana ; West Side Story.

Claude Beylie. — 1. Vanina Vanini ; 2. Le Procès ; 3. Hatari ; 4. Cléo de cinq à sept ; 5. Le Signe du Lion ; 6. Le Rendez-vous de minuit ; 7. Le Caporal épinglé ; 8. Tempête à Washington ; 9. Les Maraudeurs attaquent.

Jean-Louis Bory. — (Par ordre alphabétique) L'Amour à vingt ans (Wajda) ; Cléo de cinq à sept ; Coups de feu dans la Sierra ; Hatari ; Jules et Jim ; Tempête à Washington ; Viridiana ; Vivre sa vie ; West Side Story.

Pierre Braunberger. — 1. Jules et Jim ; 2. Vivre sa vie ; 3. Le Procès ; 4. L'Amour à vingt ans (Truffaut) ; 5. Le Caporal épinglé ; 6. Electra ; 7. Coups de feu dans la Sierra ; 8. Le Signe du Lion ; 9. L'Arnaqueur ; 10. L'Eclipse.

Jean Collet. — 1. Vivre sa vie ; 2. A. travers le miroir ; 3. L'Homme qui tua Liberty Valance ; 4. Splendor in the Grass ; 5. Jules et Jim ; 6. Viridiana ; 7. Hatari ; 8. Cléo de cinq à sept ; Education sentimentale ; Le Rendez-vous de minuit.

Philippe de Comes. — 1. Le Fleuve sauvage ; 2. Jules et Jim ; 3. L'homme qui tua Liberty Valance ; 4. Education sentimentale ; 5. Le Signe du Lion ; 6. Coups de feu dans la Sierra ; 7. Les Maraudeurs attaquent ; 8. Eva ; 9. Les Oliviers de la Justice ; 10. Vanina Vanini.

Jean-Louis Comolli. — 1. Vanina Vanini ; 2. Hatari ; 3. Le Caporal épinglé ; 4. Tempête à Washington ; 5. Vivre sa vie ; 6. Education sentimentale, Le Signe du Lion ; 8. L'Homme qui tua Liberty Valance ; 9. Les Maraudeurs attaquent ; 10. Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse.

Michel Delahaye. — 1. Hatari, Splendor in the Grass, Vivre sa vie ; 4. Le Fleuve sauvage, Vanina Vanini, Viridiana ; 7. Jules et Jim, Le Signe du Lion ; 9. A travers le miroir, Miracle en Alabama.

Jacques Demy. — (En désordre) Splendor in the Grass ; Le Signe du Lion ; Vivre sa vie ; Cléo de cinq à sept ; Jules et Jim ; Viridiana ; Hatari ; West Side Story ; Une grosse tête ; Le Procès.

Jean Domarchi. — 1. Le Fleuve sauvage ; 2. Les Maraudeurs attaquent ; 3. The Ladies' Man, The Roman Spring of Mrs Stone, Tempête à Washington ; 6. Vanina Vanini ; 7. Breakfast at Tiffany's ; 8. Coups de feu dans la Sierra ; 9. Doux oiseau de jeunesse ; 10. Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse.

Jacques Doniol-Valcroze. — 1. Viridiana ; 2. Le Fleuve sauvage ; 3. Boccace 70 (Visconti) ; 4. Hatari ; 5. Jules *et Jim*, Vivre *sa vie* ; 7. A *travers le miroir* ; 8. L'Arnaqueur ; 9. L'Eclipse ; 10. The Manchurian Candidate.

Bernard Dort. — 1. Viridiana ; 2. A travers le miroir ; 3. Cléo de cinq à sept, Primary ; 5. Le Procès ; 6. La Main dans le piège ; 7. Jules et Jim, Le Combat dans l'île ; 9. Divorce à l'italienne ; 10. Une fille a parlé.

Jean Douchet. — 1. Le Caporal épinglé, Tempête à Washington ; 3. Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, Vanina Vanini ; 5. Hatari ; 6. Les Maraudeurs attaquent ; 7. Education sentimentale, Vivre sa vie ; 9. Boccace 70 (Visconti) ; 10. Le Signe du Lion.

Jean-André Fieschi. — 1. Vanina Vanini ; 2. Le Caporal épinglé, Hatari, Vivre sa vie ; 5. L'Homme qui tua Liberty Valance ; 6. Le Signe du Lion ; 7. Boccace 70 (Visconti) ; 8. Le Fleuve sauvage ; 9. Années de feu ; 10. Education sentimentale.

Claude de Givray. — (Par ordre alphabétique). Coups de feu dans la Sierra ; Le Fleuve sauvage ; Hatari ; Jules et Jim ; Miracle en Alabama ; Le Procès ; Le Signe du Lion ; Splendor in the Grass ; Viridiana ; Vivre sa vie.

Jean-Luc Godard. — 1. Hatari ; 2. Vanina Vanini ; 3. A travers le miroir ; 4. Jules et Jim ; 5. Le Signe du Lion ; 6. Vivre sa vie ; 7. Années de feu ; 8. Doux oiseau de jeunesse; 9. Une grosse tête ; 10. Coups de feu dans la Sierra.

Fereydoun Hoveyda. — (Par ordre alphabétique) Années de feu ; Education sentimentale; Eva ; Le Fleuve sauvage ; L'Invisible Docteur Mabuse ; Jules et Jim ; Le Procès ; Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse ; Le Signe du Lion ; Vivre sa vie.

Pierre Kast. — 1. Jules et Jim, A travers le miroir, Viridiana ; 4. Vivre sa vie, Le Fleuve sauvage ; 6. L'Eclipse, Boccace 70 (Visconti), L'Amour à vingt ans (Truffaut); 9. La Main dans le piège ; 10. Le Rendez-vous de minuit.

André S. Labarthe. — 1. Viridiana, Vivre sa vie ; 3. Le Caporal épinglé ; 4. The Ladies' Man, Le Procès, Le Signe du Lion ; 7. L'Homme qui tua Liberty Valance, Miracle en Alabama ; 9. Coups de feu dans la Sierra, Hatari.

Pierre Marcabru. — (Par ordre alphabétique) : Adorable menteuse ; A travers le miroir ; Cléo de cinq à sept ; Coups de feu dans la Sierra ; Education sentimentale ; Le Fleuve sauvage ; The Ladies' Man · Le Signe du Lion ; Too Late Blues ; Vivre sa vie.

Louis Marcorelles. — 1. L'Eclipse ; 2. Lolita ; 3. Primary ; 4. Le Caporal épinglé ; 5. Le Signe du Lion ; 6. Breakfast at Tiffany's ; 7. Too Late Blues ; 8. Une fille a parlé ; 9. Boccace 70 (Visconti) ; 10. Les Sept Péchés capitaux (Godard).

Michel Mardore. — (Par ordre alphabétique) : Années de feu ; Le Caporal épinglé ; Education sentimentale ; Le Fleuve sauvage ; The Ladies' Man ; L'Œil du Malin ; Le Rendez-vous de minuit ; Le Roi des rois ; Le Signe du Lion ; Vivre sa vie.

François Mars. — 1. Un cœur gros comme ça ; 2. Le Procès ; 3. Jules et Jim ; 4. West Side Story ; 5. The Ladies' Man ; 6. L'Empire de la nuit ; 7. Le Cœur battant ; 8. Vivre sa vie ; 9. Mitraillette Kelly ; 10. Les « *Scopitones* » (Alexandre Tarta).

Claude Mauriac. — 1. Viridiana ; 2. Un cœur gros comme ça ; 3. Vivre sa vie ; 4. Jules et Jim ; 5. L'Eclipse ; 6. West Side Story ; 7. Années de feu ; 8. Coups de feu dans la Sierra ; 9. Regard sur la folie ; 10. Primary.

Jean-Pierre Melville. — 1. La Rumeur ; 2. West Side Story ; 3. Un, deux, trois ; 4. L'Arnaqueur ; 5. Le Signe du Lion ; 6. Lolita ; 7. Splendor in the Grass ; 8. Le Jour le plus long ; 9. Tempête à Washington ; 10. Doux oiseau de jeunesse.

Luc Moullet. — 1. Adorable menteuse ; 2. La Fille à la valise ; 3. Les Honneurs de la guerre ; 4. Hercule à la conquête de l'Atlantide ; 5. Vivre sa vie ; 6. Le Fleuve sauvage ; 7. Années de feu ; 8. Le Signe du Lion ; 9. Cléo de cinq à sept ; 10. Education sentimentale.

Claude-Jean Philippe. — 1. Hatari ; 2. Vivre sa vie ; 3. Miracle en Alabama ; 4. L'Homme qui tua Liberty Valance ; 5. Le Rendez-vous de minuit ; 6. Viridiana ; 7. Tempête à Washington ; 8. Splendor in the Grass ; 9. Education sentimentale ; 10. Eva.

Alain Resnais. — (Par ordre alphabétique) Cléo de cinq à sept ; Coups de feu dans la Sierra ; La Dénonciation ; L'Eclipse ; Les Honneurs de la guerre ; Jules et Jim ; Le Procès ; La Rumeur ; Vie privée ; Vivre sa vie.

Jacques Rivette. — (Par ordre alphabétique) : Années de feu ; A travers le miroir ; L'Eclipse ; Jules et Jim ; Miracle en Alabama ; Splendor in the Grass ; Too Late Blues ; Vanina Vanini ; Viridiana ; Vivre sa vie.

Eric Rohmer. — 1. Le Caporal épinglé ; 2. Hatari ; 3. Vivre sa vie ; 4. Boccace 70 (Visconti), Education sentimentale ; 6. Jules et Jim ; 7. Cléo de cinq à sept ; 8. Le Rendez-vous de minuit ; 9. Breakfast at Tiffany's ; 10. L'Amour à vingt ans (Wajda).

Jacques Rozier. — (Par ordre alphabétique) L'Arnaqueur ; L'Eclipse ; Les Honneurs de la guerre ; Jules et Jim ; The Ladies' Man ; Tempête à Washington ; Too Late Blues ; Viridiana ; Vivre sa vie ; West Side Story.

Georges Sadoul. — (Sans ordre préférentiel et par pays), Espagne : Viridiana, ; Grèce : Electra ; Italie : L'Eclipse ; Pologne : Une fille a parlé ; Suède : A travers le miroir ; U.R.S.S. : Ciel pur ; U.S.A. : Primary ; Multinational : Le Procès ; France (ex aequo) : Cléo de cinq à sept, Vivre sa vie.

Jacques Siclier. — 1. Hatari ; 2. Vivre sa vie ; 3. Education sentimentale ; 4. Viridiana ; 5. The Ladies' Man ; 6. A travers le miroir ; 7. Boccace 70 (Visconti) ; 8. Le Signe du Lion ; 9. Les Honneurs de la guerre ; 10. Hercule à la conquête de l'Atlantide.

Bertrand Tavernier. — 1. L'Homme qui tua Liberty Valance ; 2. Le Fleuve sauvage, The Ladies' Man ; 4. Années de feu ; 5. Doux oiseau de jeunesse ; 6. Hatari ; 7. Education sentimentale ; 8. Hercule à la conquête de l'Atlantide ; 9. Les Titans ; 10. West Side Story.

François Weyergans. — 1. Hatari ; 2. Vivre sa vie ; 3. Jules et Jim ; 4. Le Procès ; 5. Vanina Vanini ; 6. Splendor in the Grass ; 7. A travers le miroir ; 8. Cléo de cinq à sept ; 9. Le Signe du Lion ; 10. Viridiana.

Le choix a porté sur les films sortis à Paris en 1962. Ont été exclus les compléments de programme, c'est-à-dire grosso modo *tous les courts métrages. Exception a été faite pour les films de brève durée qui, groupés, constituaient la partie essentielle d'un spectacle. Exemple : les œuvres de Drew-Leacock, de Ruspoli, ou les sketches, considérés isolément, de* Boccace 70, *des* Sept Péchés capitaux, *de* L'Amour à vingt ans, *etc. Dans ce dernier cas, nous avons fait suivre le titre du long métrage du nom de l'auteur du sketch élu.*

Nous invitons nos lecteurs à nous adresser, avant le 15 février, leurs propres listes, afin de nous permettre d'établir un palmarès que nous serons heureux de confronter avec celui des CAHIERS. *Nous espérons qu'ils voudront bien se plier à la règle indiquée ci-dessus, même si , du fait de leur situation en province ou à l'étranger, ils ont pu voir des films qui ne furent pas projetés l'an dernier dans les salles d'exclusivité parisiennes. Pour éviter toute erreur, ils voudront bien se reporter aux listes que nous publions chaque mois. Il convienda, toutefois, d'exclure de celles-ci les diverses « reprises » qui ont eu lieu en 62.*

Nous avons désigné les films par leur titre français, sauf lorsqu'il s'écarte trop de l'original ou que celui-ci l'a supplanté dans l'usage.



ENTRETIEN AVEC ROBERT BRESSON

par Yves Kovacs

Les propos qui vont suivre ont été enregistrés au magnétophone, le 6 octobre 1962 au Mans, lors d'une présentation publique du Procès de Jeanne d'Arc, *organisée par l'Académie du Maine.*

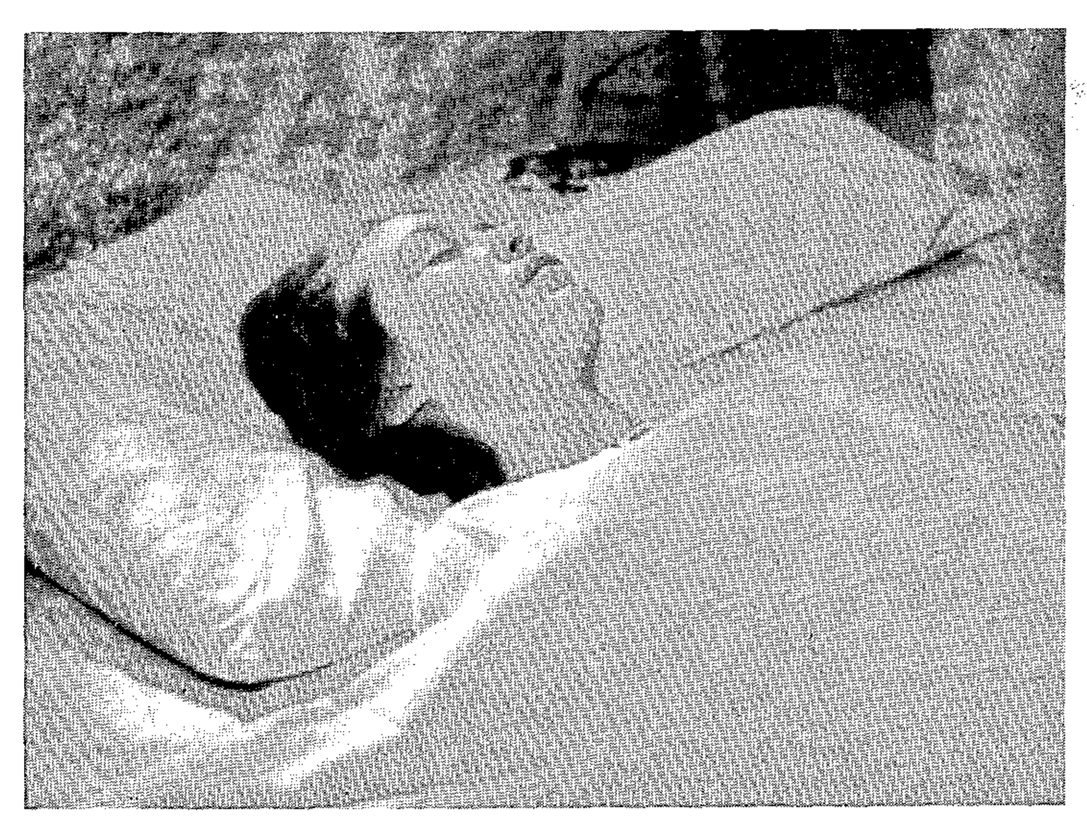
J'ai fait *Procès de Jeanne d'Arc* avec beaucoup d'amour, un grand respect pour Jeanne d'Arc, une grande circonspection. Comme d'habitude, je ne me suis pas servi d'acteurs professionnels. Il n'y a pas de mimique, pas de mise en scène. C'est d'une très grande simplicité. J'aimerais surtout que mon film donne un portrait ressemblant de la surprenante jeune fille.

— *Comment avez-vous eu l'idée de tourner cette nouvelle Jeanne d'Arc?*

— J'avais relu, *par hasard,* les minutes du Procès de Condamnation. Comme vous le savez, une copie nous en a été conservée. Elle se trouve à la Bibliothèque de la Chambre. Quicherat, puis Champion, l'ont publiée. J'ai tout de suite eu envie et résolu de faire un film qui, j'insiste là-dessus, serait composé uniquement des questions et des réponses authentiques contenues dans ces minutes.

— Le regard de Jeanne, par sa pureté extraordinaire et son éclat, possède à la fois une intensité fascinante et une émouvante grandeur. Voulez-vous exprimer par le constant duel de regards entre Jeanne et l'évêque Cauchon le combat sans merci du Bien et du Mal, le visage de Cauchon étant une incarnation particulièrement inattendue du Mal ?

— Je n'ai pas eu ces préoccupations-là. Mes préoccupations furent d'abord d'écrire sur le papier les paroles de Jeanne et de ses juges propres à échafauder le film. Chaque film nouveau pose des problèmes nouveaux, entièrement différents de ceux que posaient les films précédents. Mon premier problème fut celui d'un film tout entier en questions et en réponses... Les paroles qui m'étaient données et qui comportaient un assez grand nombre de redites, je les ai condensées, afin de n'en conserver presque que l'essentiel. Quelquefois, j'ai changé un peu leur ordre. Je les ai rythmées. Le particulier de ce film est que le rythme des paroles a entraîné le rythme des images. Il est très juste de dire que, sans toucher à une plume, Jeanne d'Arc a écrit un livre, et que ce livre est un chef-d'œuvre de notre littérature. La lecture augmente notre impression que Jeanne n'était pas (ou n'était déjà plus, à Chinon) la petite paysanne gauche de la légende. Ce qui n'empêchait pas sa noblesse d'être « née en pleine terre », ainsi que Péguy le



Florence Carrez dans *Procès de Jeanne d'Arc.*

dit de sa sainteté. Je la vois comme un être supérieur. Elle nous convainc, mieux que les miracles, de ce monde où elle pénétrait avec une prodigieuse facilité.

— *Votre Jeanne d'Arc donne l'impression de dominer ses juges et le tribunal, et même, au début du procès, de les mépriser. Mais en même temps, elle ne peut dissimuler sa faiblesse et sa peur. Etait-elle vraiment aussi humaine ?*

— Il semble qu'elle ait toujours cru qu'elle serait délivrée. Ses voix le lui avaient promis. Mais cette délivrance prendra un autre sens, sera d'une autre sorte, à la fin, soit par un miracle, soit par la victoire de ses partisans. Le dernier matin, l'annonce de sa mort la stupéfie, la rend folle. Il semble aussi qu'elle ait été terrorisée, à la pensée d'être mise en cendres.

— *Est-ce délibérément que vous avez établi le destin de Jeanne parallèle à la Passion du Christ ?*

— Vous savez que l'analogie de sa passion avec la Passion du Christ a été remarquée depuis longtemps. Certaines paroles de Jeanne font ainsi penser à l'Evangile : « Je le dis, afin que, le moment venu, on se souvienne que je l'ai dit », « Au nom de la Voix vient la Clarté », etc.

— *Mais est-ce que l'attitude du père dominicain, qui vient dans la cellule pour dire à Jeanne de se soumettre, ne peut pas, sinon être assimilée à celle de l'évêque Cauchon, du moins être considérée comme une des formes complémentaires du mal, de sa forme la plus insinuante ?*

— Il lui demande seulement de se soumettre au Pape et au Concile. Il voudrait la sauver, mais il en est incapable lui-même.

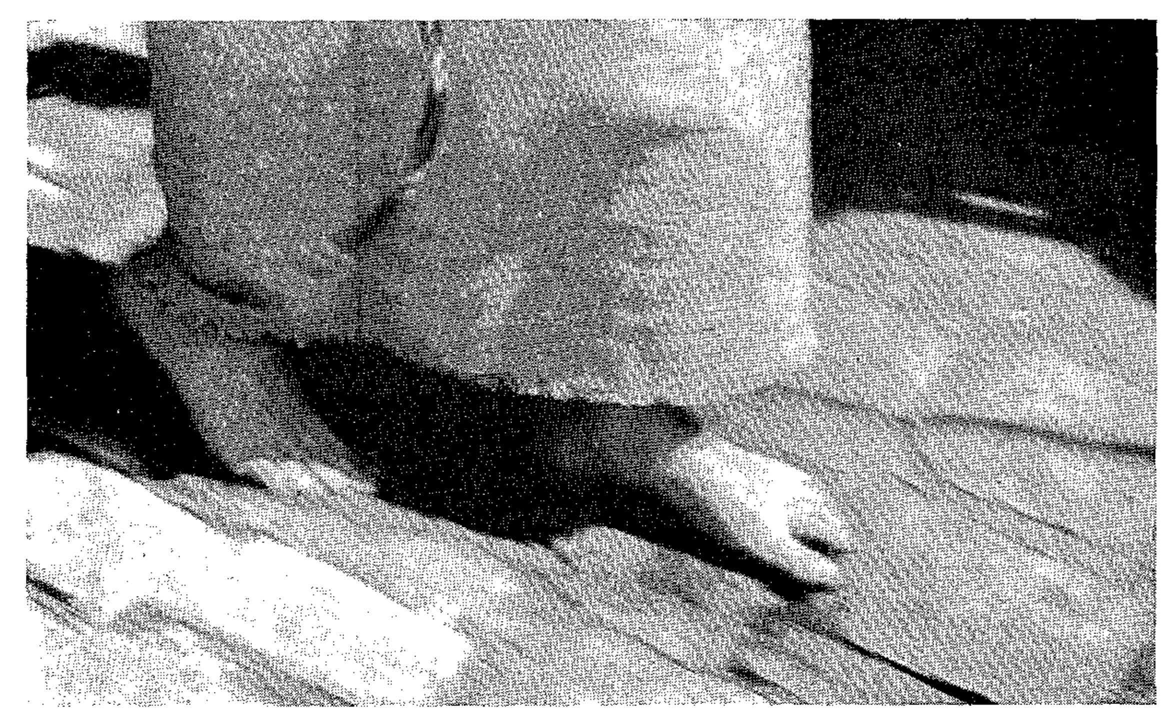
— *L'envol des colombes, lors de la mort de Jeanne, n'est-il pas pour vous un symbole ?*

— Les pigeons qui se posent sur le velum de la tribune pendant qu'on brûle Jeanne, puis qui s'envolent, figurent simplement la vie, parmi des spectateurs figés. De même, l'horloge de l'église voisine tinte comme d'habitude. De même, le chien qui circule. Dans les villes, pendant les cérémonies publiques, il y a souvent un chien qui traverse. Les animaux ont conscience qu'il se passe quelque chose d'insolite. Je n'aime pas créer des symboles. Je les évite autant qu'il m'est possible. Mais le public en découvre toujours à profusion.

— *Après avoir vu votre* Procès de Jeanne d'Arc, *on peut se demander si le film de Dreyer n'est pas avant tout un film d'esthète, aux cadrages figés et aux images très symboliques. Vous avez dit récemment que le jeu des acteurs de ce film vous paraissait grimaçant. Ce qui me semble expressionniste, dans* La Passion de Jeanne d'Arc, *ce n'est pas le jeu de Falconetti, mais le jeu des juges et surtout la mise en scène de Dreyer. Qu'en pensez-vous ?*

— Dreyer, en intériorisant les personnages de ses films, a particulièrement bien servi le cinématographe. Sa *Passion de Jeanne d'Arc* a d'immenses mérites, surtout si on songe à *l'époque* où le film fut tourné. Ce film touche encore une grande partie du public. C'est très remarquable, même s'il le touche avec des moyens qui ne sont pas toujours cinématographiques. L'ensemble, bien qu'il me *paraisse (à moi)* assez théâtral (décors, gestes, mines) exerce encore une séduction incontestable, que je suis incapable d'expliquer. Le geste de Jeanne qui ramasse la corde et la tend au bourreau est théâtral et beau...

— *Quelle est pour vous l'actualité* de ce Procès de Jeanne d'Arc *?*



Procès de Jeanne d'Arc.

— Tous les procès de tous les temps se ressemblent, quand ce ne serait que parce qu'il y a toujours un accusé et des juges.

— *Le sujet des* Anges du péché *était spécifiquement chrétien. Vous aviez le projet, par la suite, d'un film sur Saint Ignace de Loyola, qui n'a pas abouti. Plus tard, après le* Journal d'un curé de campagne *et* Un condamné à mort s'est échappé, *vos deux autres projets, le premier sur « La Princesse de Clèves », le second sur « Lancelot du Lac », n'ont pas abouti non plus. Ne tentiez-vous pas là, de même qu'avec* Pickpocket, *d' « élargir » votre univers ? Est-ce que le retour à un sujet d'inspiration chrétienne correspond pour vous à une évolution préméditée ?*

— Je pense que, pour moi, tout l'univers est chrétien. Je ne vois pas un sujet qui paraisse moins chrétien qu'un autre.

— *Mais le fait même de choisir des sujets susceptibles d'une audience plus large, par exemple le* Condamné à mort, *n'était-ce pas pour vous le désir de toucher un nouveau public ?*

— La notion de public m'a été pendant longtemps tout à fait inconnue. Il est probable que plus on travaille pour soi, plus on touche un large public, contrairement à ce que pensent la plupart des producteurs.

— *Pourquoi le thème de la prison est-il presque constant dans vos films ?*

— Je ne m'en étais pas aperçu. Peut-être parce que nous sommes tous des prisonniers.

— Toutes les œuvres des grands chrétiens contemporains, je pense à Claudel, à Mauriac, à Bernanos, mais aussi, bien sûr, à des cinéastes comme Rossellini et à Dreyer, sont des œuvres profondément incarnées. Je veux dire qu'elles s'inscrivent dans un milieu extrêmement précis. Pourtant, votre univers tend de plus en plus à s'épurer. Ne pensez-vous pas que le public soit davantage sensible à une réalité, disons « saignante », de la vie, et qu'il accède ainsi plus facilement à un univers spirituel ?

— Hoffmann disait de l'un de ses Contes : « Le théâtre des opérations a été transporté à l'intérieur des personnages ». L'important, ce qu'il faut attraper, ce n'est pas l'extérieur, c'est l'intérieur. D'ailleurs, il n'y a pas d'extérieur. Ou plutôt, il y a autant d'extérieurs qu'il y a de paires d'yeux dans le monde pour le regarder. La croyance qu'il n'existe qu'une seule et unique vision des choses est absurde. Les méthodes actuelles de films à la chaîne encouragent cette absurdité. Il faudrait qu'il y ait de moins en moins de metteurs en scène, et de plus en plus d'auteurs de films. Il y en a parmi les jeunes. C'est sur eux qu'il faut miser. Je crois à l'avenir des films faits en dehors de la production officielle, avec des appareils (caméra et magnétophone) peu coûteux, loin des studios terriblement contagieux.

— Pensez-vous, comme Mallarmé, que le fait d'incarner des personnages signifie obligatoirement les déprécier ?

— J'en ai très peur. J'ai dit un jour que le cinématographe était l'art de ne rien montrer. C'est affaire de lumière et d'ombre. Il faut beaucoup d'ombre...

— Quelle est votre conception de l'émotion au cinéma ?

— *Procès de Jeanne d'Arc* m'a enseigné, ou plutôt m'a fait mieux comprendre que l'émotion du public, et aussi l'émotion que nous ressentons nous-même, est signe de Vérité. Dans les films historiques, où tant de choses sont incertaines, l'émotion devrait être notre seul guide. Il n'est pas si étrange que, dans nos films, plus nous éloignons les personnages historiques de leur époque, plus nous les rapprochons de nous, et plus ils sont vrais. Le cinématographe attrape ce qui est au moment même. Il serait ridicule de prétendre que j'ai placé ma caméra cinq siècles en arrière.

— Votre écriture cinématographique est de plus en plus simplifiée. Vous faites de plus en plus appel au montage, alors que le cinéma moderne, en principe, s'exprime surtout par le plan-séquence, qui cherche à épouser tous les gestes des personnages. Est-ce, de votre part, une volonté de réaction contre cette tendance, ou pensez-vous que le montage garde encore toute sa force ?

— Je ne peux pas tout vous expliquer. Je sors peu, et vais rarement au cinéma, comme on dit. Je ne connais pas bien les tendances. En gros, il ne s'agit pas, pour moi, de faire jouer des acteurs (professionnels ou non-professionnels) et de les photographier, mais de prendre, aux êtres et aux choses, des morceaux de réel, de les isoler, de les rendre indépendants, et de leur donner un autre ordre, une autre dépendance. L'importance du « montage » est évidente, puisque c'est seulement au moment où images et sons entrent en contact, prennent chacun leur place, que le film naît. C'est le film qui, en naissant, donne vie aux personnages, et non les personnages qui donnent vie au film.

— C'est donc pratiquement tout le cinéma que vous récusez ?

— Je ne récuse rien. Je prends plaisir à toutes sortes de films.



Procès de Jeanne d'Arc.

— *N'est-il pas possible d'arriver à saisir une vérité profonde des êtres, grâce à des techniques modernes, celle, par exemple, de la caméra Coutant ?* Dans Vivre sa vie, *Jean-Luc Godard, cherche à saisir la vérité des êtres, non pas par l'intérieur, comme vous le faites vous-même, mais par l'extérieur des personnages, selon son expression. Qu'en pensez-vous ?*

— Je ne crois pas beaucoup à ce procédé, bien qu'on puisse atteindre, par moments, mais pas d'une façon régulière, à quelque chose de surprenant. Mais je crois qu'il faudrait retrouver dans les films ce qu'il y a d'automatisme dans la vie, par opposition au théâtre, où chaque geste est surveillé, où chaque parole est pensée. Pour moi, dans mes films, gestes et paroles servent surtout à provoquer ces choses ou cette chose qui est l'essence du film. Mieux que le roman, le cinématographe peut être un moyen de découverte.

— *Aimez-vous les films de Mizoguchi ?*

— Je n'en ai vu qu'un, dont je ne me rappelle pas le titre. Je l'ai aimé. Ce Japonais avait un certain sens du cinématographe, indéfinissable, rare, que possède un Cocteau, ou, dans un autre ordre de films, un Godard, un Truffaut, un Louis Malle, les jeunes dont je vous parlais tout à l'heure, en dehors de toute fabrication et de toute convention.

— *Il y a un détail biographique assez controversé. On a dit que vous aviez commencé votre carrière comme assistant de René Clair. Est-ce vrai ?*

— J'ignore qui a inventé cela. N'importe qui peut dire n'importe quoi de n'importe qui... Il semble que plus rien n'ait d'importance.

— *Vous avez été peintre avant d'être cinéaste ?*

— C'est-à-dire que je suis peintre. On ne peut pas avoir été peintre et ne plus l'être.

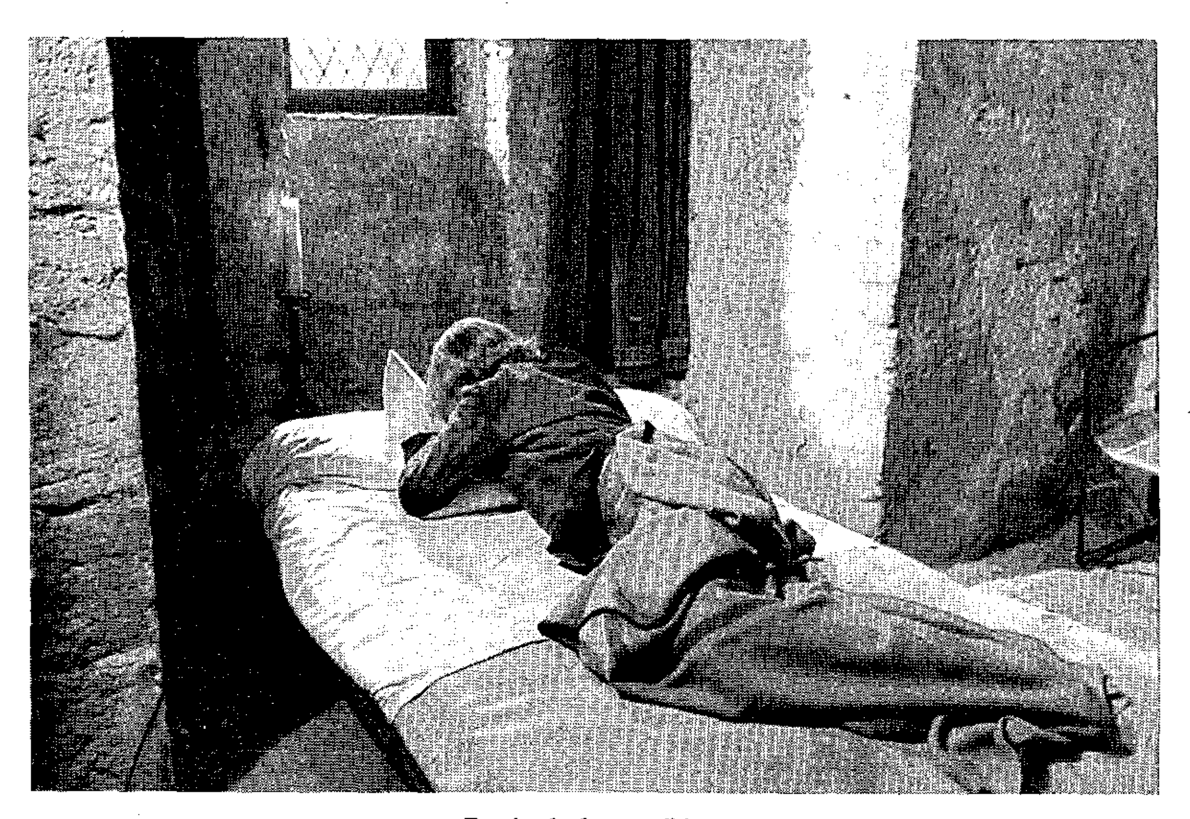
— *De quels peintres vous sentez-vous le plus proche maintenant ?*

— De tous ceux qui n'ont pas suivi ou ne suivent pas une mode. Je crois que j'aime tous les grands peintres. Je n'ai pas de préférence. J'aime la peinture-peinture. La peinture abstraite est trop souvent décorative. Mais je ne connais rien de plus abstrait que Vermeer. Toute peinture (comme tout film) est forcément abstraite..

— *Quel est le film que vous préparez actuellement ? Vous m'avez dit tout à l'heure que vous prépariez un film ?*

— Dois-je vous le dire ? Non, je ne crois pas. Je ne peux pas le dire, parce que c'est quelque chose de très difficile. Il est possible que je n'y arrive pas. Et j'aurais l'air vraiment bête, si je parlais de quelque chose que je ne ferai pas.

(Propos recueillis au magnétophone.)



Procès de Jeanne d'Arc.

L'EXPÉRIENCE LEACOCK

par Louis Marcorelles

Si l'on met de côté cette sorte de « degré zéro » de l'écriture cinématographique que représente la *reductio ad absurdum* de *L'Année dernière à Marienbad*, la tendance du cinéma moderne, depuis 1945, aura consisté à pousser toujours un peu plus loin la quête de réalisme. A la vraisemblance du cinéma d'avant-guerre, s'opposa le néo-réalisme des Italiens, étiquette assez générale pour recouvrir des personnalités très diverses, mais assez précise pour indiquer qu'il s'agissait d'un retour au réel où des décors et parlers naturels, des acteurs non professionnels, le refus de la dramaturgie habituelle, renouvelaient le stock de conventions à la disposition du metteur en scène. L'expérience tentée par Richard Leacock et ses collaborateurs de l'équipe Drew Associates pour définir un cinéma encore plus urgent, plus étroitement rattaché au réel, ce que Robert Drew appelle du « journalisme filmé » et Leacock du « ciné-reportage », recule les limites du réalisme au cinéma et devrait, dans un avenir proche, ouvrir un champ tout neuf d'investigation au cinéma romanesque, domaine que notre « Nouvelle Vague » vient à peine de commencer à explorer.

*
**

Richard Leacock a exprimé ici même (*Cahiers du Cinéma*, avril 1959) l'enthousiasme qu'avait suscité en lui une nouvelle caméra inventée par le metteur en scène du *Petit Fugitif*, Morris Engel, pour tourner avec une plus grande liberté son troisième film *Wedding and Babies* : « *J'ai affaire à un grand film romanesque filmé sur pellicule 35 mm ordinaire, avec son en direct, sans truquage. Le dialogue a été enregistré dans un tas d'endroits différents, notamment dans les rues de New York à l'occasion d'une fête italienne ; et sans entraver de façon sensible le déroulement de la vie habituelle de ce quartier.* » Leacock n'avait pas été le dernier à célébrer la petite révolution introduite dans les méthodes de tournage par le néo-réalisme (il admirait particulièrement *Deux sous d'espoir*) : « *Cela permettait de tourner n'importe où, sans être esclave des encombrantes caméras sonores ou dérangé par les « bruits indésirables »... Mais c'était une spontanéité créée par l'habile application de ce que je ne puis appeler autrement qu'une technique agonisante.* » Ces deux extraits montrent bien que, pour lui, le problème du son était primordial : il y avait un étroit rapport entre le son et l'image qu'on ne pouvait qu'artificiellement recréer en studio.

Jean Rouch, à peu près à la même époque, entreprenait *La Pyramide humaine* et s'arrachait les cheveux, calé sur le siège arrière d'une voiture à Abidjan, de ne pouvoir enregistrer en direct synchro la discussion très vive qui se poursuivait à l'avant entre Nadine et un de ses chevaliers servants. Rouch ne visait pas et n'a jamais visé les mêmes buts que Leacock, il n'y a pas, comme le croient les nigauds, un paradis, ou un enfer du « cinéma-vérité » où Rouch, Ruspoli, Leacock et quelques autres, danseraient une sarabande effrénée pour enterrer le bon vieux cinéma des familles. Il y a au départ, chez Rouch comme chez Leacock, le sentiment très vif que certaines conventions dans le récit, le jeu des acteurs, sont périmées, et que la suppres-



Football, production Drew Associates, tournée et montée en grande partie par Claude Fournier, transfuge de l'Office National du Film, pousse jusqu'à l'absurde l'expérience Leacock par une *fragmentation extrême du récit*, et surtout l'utilisation de bribes de dialogue intensément vécu. A un tel degré de vérité, on attend le film romanesque, le dépassement de ce super-réalisme pour la création de personnages.

---

sion de ces conventions exige de nouvelles techniques. Mais, ces données communes établies, la démarche des deux cinéastes se différencie nettement, les buts poursuivis divergent autant que faire se peut.

Pour Rouch le cinéma est un instrument de communication, communication entre le metteur en scène *et ses interprètes*, *entre les protagonistes* eux-mêmes, entre la salle et l'écran. Il s'agit d'ouvrir le plus d'yeux possibles sur une réalité que nous masquent les préjugés individuels, la routine, les conventions sociales du moment. Leacock ne va pas plus loin, il vise clairement ailleurs, et *ce texte de lui, cité par Film Culture* dans son numéro de printemps 1962, derrière la simplicité apparente des propositions, affirme une conception révolutionnaire du cinéma, à mon gré du moins, car tout le talent de l'auteur et le perfectionnement technique n'auront pour but que de réaliser ce propos, *comme j'essaierai de l'expliquer* en détail par la suite : « *Tolstoï se représentait le cinéaste comme un observateur et peut-être comme un participant qui capture l'essence de ce qui se passe autour de lui, choisissant, arrangeant, mais ne contrôlant jamais l'événement. Il devenait possible à la signification de l'événement de l'emporter sur les conceptions du cinéaste, parce que, essentiellement, il observe cet ultime mystère, la réalité. De nombreux cinéastes ont le sentiment que le but de la mise en scène est de tout contrôler. La conception de l'événement est alors limitée à la conception du cinéaste. Nous ne voulons pas imposer cette limitation à l'actualité. Ce qui se produit, l'actualité, ne connaît pas de limite, et ignore sa signification. Le problème du cinéaste est davantage un problème de communication. Comment communiquer le sentiment qu'on était là ?* »

On remarquera bien, chez Leacock, l'absence de toute prétention à rendre autre chose que la vérité. *L'accent est certes* placé sur la communication, comme chez Rouch, mais communication au sens de reproduction la plus juste possible d'une réalité déjà découverte par le metteur en scène. Cette réalité, il ne l'apprête pas, il ne la provoque pas, il ne crée pas des situations : *il se contente de s'intégrer à un milieu donné*, de vivre sans se faire remarquer avec son ou ses personnages, en quête de cette petite étincelle grâce à laquelle se révèle un caractère. On voit tout de suite, dans le principe même, ce qui sépare cette façon d'aborder la réalité de

celle du Zavattini des grands jours, toute question d'enregistrement du son en direct mise à part : Zavattini croit que l'insignifiant, le banal, l'inintéressant, a aussi son importance, que l'ennui d'une vie doit aussi être l'ennui de l'écran. Leacock, anglais d'origine, mais transplanté aux Etats-Unis depuis longtemps, n'a qu'à ouvrir l'œil autour de lui pour saisir une vie en perpétuel mouvement. Un Américain, dirait-on, vit continuellement à haute tension. On n'aura qu'à choisir, parmi tous ces temps forts, les plus révélateurs.

Une parenthèse pour insister sur le caractère particulier de l'esprit anglo-saxon qui s'oppose au caractère latin comme au caractère slave, est naturellement l'ennemi des théories, n'éprouvera pas, comme le français, le besoin de réduire en équation ses intuitions ou, comme le russe, le désir de se convaincre, dix fois pour une, de la justesse d'une décision. La vie américaine est par elle-même un roman-feuilleton ; une recherche désespérée du succès pousse le futur Président des U.S.A. comme le petit coureur d'Indianapolis. L'argent, la réussite, sont le nerf, le moteur ; personne n'en rougit ni ne cherche à masquer, derrière de vagues arguments moraux, le caractère de jungle de cet univers, régi par des rapports de force. Comme disait Godard, on n'imagine pas un Américain ne faisant rien. Le cinéma de Richard Leacock est idéalement adapté à cette société en perpétuel mouvement.

Qu'on ne s'imagine pas, pourtant, qu'il s'agit de créer du frisson à la une, de faire sensationnel à tout prix. Des discussions avec Leacock lui-même ou avec ses amis et proches collaborateurs, m'ont convaincu que le but visé était de retrouver l'essentiel d'un être, ces moments d'abandon où l'individu, trop fatigué ou très détendu, n'a cure de se protéger au regard d'autrui. Le metteur en scène ne cherche nullement à racler le fond des consciences, mais à mettre à nu les motivations secrètes qui poussent l'homme américain à s'engager dans telle ou telle direction. Chacun a ses raisons, aime à répéter Jean Renoir, et ce sont ces raisons qu'il importe de révéler par l'observation attentive du comportement individuel. Mais Leacock n'aura jamais

---

Lonely Boy, de Wolf Koenig et Roman Kroitor (Canada). La vie d'un jeune chanteur canadien, mélange de Johnny Halliday et d'Elvis Presley, qui fait se pâmer les *bobby-soxers* américaines. Curieux cocktail de cinéma en direct (sur la photo), de cinéma reconstitué (la rencontre avec le directeur du Copacabana à New York), de cinéma provoqué (une *bobby-soxer* qu'on envoie sur la scène aux côtés de son idole), et de pur pittoresque style *Jazz à Newport*, la couleur en moins.



le détachement du sociologue : plus encore que des raisons, c'est des émotions qu'il veut capter, le mouvement même de la vie.

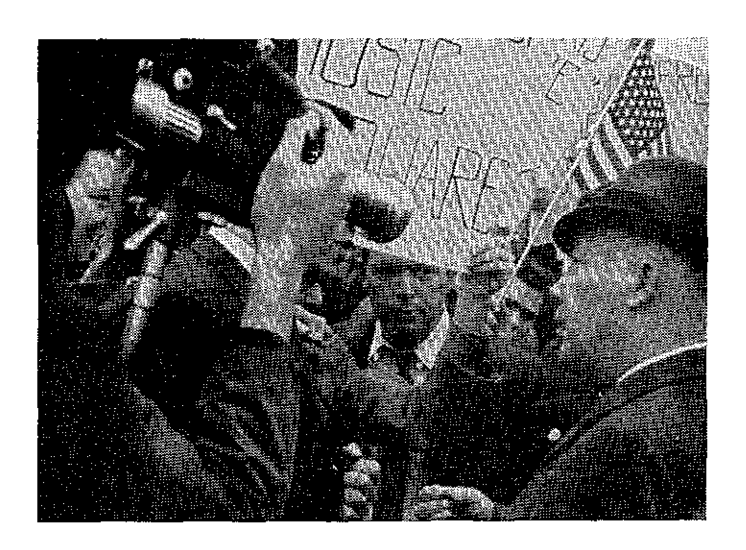
Que vaut ce réalisme ? Ce que valent ceux qui le pratiquent. La méthode en soi n'est rien, seule compte l'application. Prenons *Primary*, où nous suivons sur une certaine durée, et assez équitablement pour ce qui est de leur apparition respective sur l'écran, le Sénateur Humphrey et le futur Président Kennedy. Qui est le plus sympathique, le plus roublard, etc. ? Ayant eu la possibilité de rencontrer Kennedy à Washington, ayant observé Humphrey dans la cage aux lions du Sénat, je dirai simplement que le Kennedy très sûr de lui de 62 n'était plus le Kennedy de 60, gauche, incertain, quoique fort habile ; au contraire Humphrey n'avait rien perdu de sa rondeur radicale-socialiste. Si Kennedy battit Humphrey lors de ces élections primaires, c'est par une plus grande dépense d'énergie, un art plus consommé de toucher l'électorat. Le résultat des élections qu'ignoraient Leacock, Drew et les frères Maysles au moment où ils tournaient *Primary*, est comme inscrit en creux dans les images, indépendamment du fait que ce résultat était depuis longtemps connu lorsque le film fut présenté. Kennedy n'hésite pas à serrer des milliers de mains, Mrs. Kennedy apporte son sex-appeal et deux mots de slave à un auditoire de Polonais ; le soir, seul dans son bureau, le futur président est *littéralement crevé. Humphrey par contre mise* simplement sur la bonhomie, le bon sens, parle à ses électeurs comme le Frank Capra de *Mr. Deeds* et *Mr. Smith*.

Pour Leacock et Drew, le synchronisme sonore n'est pas seulement un truc technique, mais une exigence fondamentale. Dans *Eddie*, une tribune s'écroule au moment du départ, exactement comme dans la réalité, mais le montage ne nous rend pas la chose assez perceptible. Mrs. Sachs pousse des cris au milieu de la course, à l'instant exact du carambolage où son mari serait éventuellement en danger. Cette continuité dans l'espace qui préoccupait tant Bazin devient simultanéité dans le temps, sans qu'on puisse dire que les auteurs ont véritablement résolu le problème. Le cri de Mrs. Sachs est inimitable, il ne saurait se produire en conjonction absolue avec l'image de l'accident sur l'écran. Il y aura toujours un décalage. Inévitablement, au

---

Mr. Levine, d'Albert et David Maysles. Portrait du dernier *mogul* à la mode, sorti des *slums* de Boston pour parvenir au faîte de la gloire hollywoodienne. Le nouveau Samuel Goldwyn du cinéma américain, suivi dans ses multiples activités : au cours d'une interview télévisée, au Festival de Cannes, lors de la signature d'un contrat ou d'une *party* organisée en l'honneur de sa vedette, Sophia Loren (ci-dessous), évoquant des souvenirs d'enfance avec ses anciens compagnons de misère, dans son foyer.





Sunday, de Daniel Drasin, décrit une manifestation d'amateurs de musique folklorique à Washington Square. La police intervient, sans connaître les raisons de son action. A gauche, le metteur en scène et son Arriflex ; le son est enregistré sur un magnétophone portatif.

---

montage, on retrouve les trucs et ficelles du cinéma traditionnel. On bute sur une limitation inhérente au genre qu'il faut accepter et dont on peut espérer seulement atténuer les effets fâcheux par un effort d'intégrité.

Ce sentiment que Leacock et ses amis nous présentent la réalité de certains êtres comme jamais auparavant, et que pourtant quelque chose fait défaut, je crois qu'il faut l'attribuer aux insuffisances réelles du système, insuffisances qui ne doivent pas en masquer par ailleurs l'apport décisif. Au cours de l'interview reproduite plus loin, Robert Drew insiste sur son intention de réduire au maximum le commentaire. Malheureusement, dans les films que son équipe a tournés par la suite et que j'ai pu voir à New York, on est frappé par l'envahissement de plus en plus grand de ce dernier, soit pour pallier certaines insuffisances de tournage, soit pour donner une orientation plus précise à l'action. *Pete and Johnnie*, par exemple, décrit les activités d'un chef de gang portoricain à Harlem, Johnnie, que prend en charge le *social worker* noir, Pete. Richard Leacock a filmé une bonne partie du matériel, scènes de rues, réunion du gang, veillée funèbre autour du cadavre d'une jeune victime de la guerre des gangs. De temps à autre, on aperçoit le dénommé Pete, bon Noir grandi lui-même dans les *slums*, qui a voué sa vie à libérer ses camarades des conséquences de la misère. Pete appartient à la catégorie des réformistes ; si Johnnie fait des blagues, c'est qu'il n'a pas encore trouvé une âme sœur. A la fin du film, comme dans la réalité, Johnnie va à l'hôpital voir sa petite amie qui vient de lui donner un enfant et qu'il épousera. Le malheur veut que tout le film soit centré sur le point de vue du *social worker*. Or, la violence des images va contre les bons sentiments du réformateur : nous comprenons qu'on a truqué pour faire exemplaire. Je dois dire que j'ai vu bien pire.

L'ancien opérateur de Flaherty est le premier conscient du caractère dérisoire de ces panacées qui n'en sont pas, le premier à critiquer sévèrement certains films du collectif Drew Associates, comme *Davy*, sur un jeune drogué qui subit une cure de désintoxication dans un centre spécial au bord de la mer. Ici encore, on relèvera quelques plans très beaux, on cherchera vainement une structure, un regard en profondeur. Au moment où j'écris ces lignes l'expérience de Drew

Associates n'est peut-être plus qu'un souvenir, si *Time* Inc., le bailleur de fonds, a coupé les vivres. Ce serait regrettable, mais il y a visiblement une lacune, une dichotomie entre l'intensité qu'on doit attendre à la prise de vues de chaque technicien et le caractère collectif du travail. La méthode Leacock-Drew pose comme prémisses une recherche forcenée de la vérité, la volonté *en quelque sorte de débusquer, loin de tout sensationnalisme,* le mouvement secret des êtres. Vu la multiplicité des collaborations, on aura forcément une multiplicité de points de vue qu'on s'efforcera de ramener à l'unité par le montage. Chaque plan ou fragment de séquence ou plan-séquence réussi nous donne une sensation de vie, de présence au réel, comme rarement le cinéma nous en a fourni. Mais si, pour une même séquence, nous avons ainsi trois fragments intensément vus, mais par trois caméramen différents, un léger *décalage subsistera au montage.* Si l'un des opérateurs est médiocre ou maladroit, un trou apparaîtra qu'on devra bien combler. Quelque chose était faux dans le principe, indépendamment de la tendance de plus en plus marquée à boucher les trous par du commentaire, c'est-à-dire à forcer les conclusions.

***

Pourquoi alors tant s'attarder sur une expérience qui se solde en partie par un échec ? Parce que Richard Leacock, et lui d'abord, a bien vu qu'*il fallait aller ailleurs, que le cinéma* devait faire peau neuve sous peine de mourir, que la technique cinématographique offrait aujourd'hui de nouvelles possibilités, de nouvelles exigences. De sa collaboration avec Robert Flaherty, il a visiblement gardé la nausée de tout ce qui est artifice, convention, apprêt hollywoodien : stars sur-maquillées, décors babyloniens, éclairages célestes, vedettes faisant leur numéro. Un homme véritable ne vit pas, n'agit pas, comme un acteur dans un film d'Hollywood. Et le fait est qu'après avoir vu *Primary, Eddie, Kenya,* un récent et en partie remarquable film sur le Pandit Nehru, il est plus difficile d'accepter les conventions de jeu habituelles du cinéma californien. L'idéal que nous proposait Max Ophuls de ce comédien américain qu'on mettait sur *les rails et qui filait* droit son bonhomme de chemin sans dévier d'un iota, ne paraît plus aujourd'hui aussi satisfaisant que, par exemple, il y a vingt ans. En nous rapprochant des êtres, en saisissant presque leur respiration et en ne les coupant pas de leur décor ou cadre naturel, Leacock mène un stade plus loin la révolution du néo-réalisme italien. L'homme, acteur ou pas, fait partie d'une totalité. Le cinéaste a l'obligation de rendre cette totalité.

« *Le cinéma est un art terriblement difficile* », aime à répéter Richard Leacock. *Certes,* le cinéma permet de jeter sur le monde un regard comme à ce jour aucun autre mode d'expression n'en avait été capable. Mais, ce faisant, il pose au créateur des exigences presque impossibles à soutenir, à commencer par le refus de jongler arbitrairement avec une réalité qui existe avant que nous songions à la regarder. Au contraire de la musique, qui n'aura jamais d'existence concrète, de la peinture qui décrit le monde immobilisé, de la littérature qui est d'abord projection *hors* du présent, retour sur le passé ou anticipation, le cinéma tire sa substance du réel immédiatement vécu. Son but est donc de restituer le déroulement de ce réel dans toutes ses dimensions, mais en évitant de confondre cinéma et réalité. Le Cinéma, l'art du mouvement, *aura pour* but premier de retrouver le mouvement intérieur à travers le mouvement extérieur, en respectant le naturel de la vie et des êtres (le côté Rousseau de Flaherty et de ses disciples). Techniquement, aux jours de grande réussite, comme Leacock l'avoue lui-même, le cinéaste filmera pour ainsi dire en continuité une action qu'il aura réussi à transcrire « saignante » sur la pellicule. Le montage sera le tournage, même si l'on ne doit pas parler de caméra-stylo, ce qui suppose *toujours le recours à la littérature et à son cant.* Avant d'écrire ,de cogiter, de faire des discours, l'homme vit, au jour le jour. Une séquence du film tourné par Leacock et deux assistants aux Indes, l'an dernier, illustre admirablement ce propos. Leacock, caméra en main, suit M. Nehru au cours d'une tournée électorale dans un village, grimpe avec lui sur l'estrade : des micros bien placés créent l'ambiance sonore et restituent les discours du Pandit.

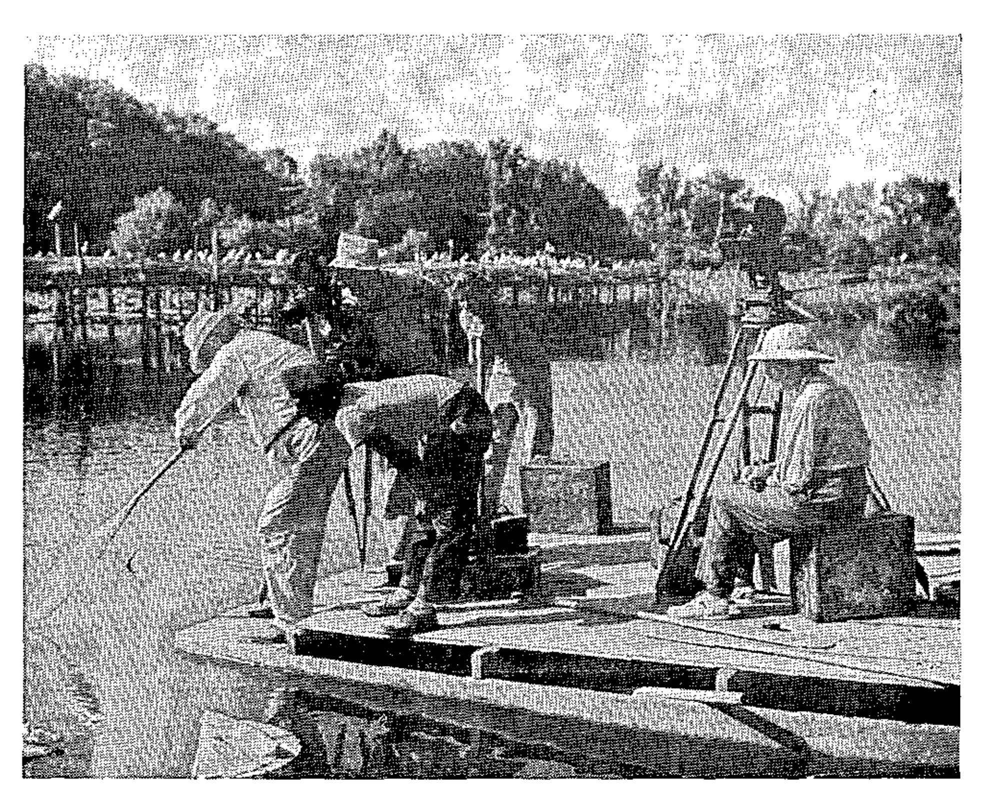
Dans un tel cinéma, tout est grâce ; la caméra devait être là, s'infléchir légèrement à gauche à tel moment, ou vers le haut à tel autre, saisir l'étroite communication qui se produit entre le demi-dieu et ses ouailles. En une dizaine de minutes, Nehru le vieillard, Nehru le démagogue, Nehru le bouddha, nous sont révélés. Une vision émerge d'un pauvre homme voué corps et âme

à son mythe. C'est bien un Nehru très intime que nous découvrons, mais un Nehru en action, dont nous saisissons parfaitement le caractère, sans qu'à un seul moment il y ait identification du cinéaste avec l'idéologie de son sujet. Ce cinéma, je crois, est le plus parfait équivalent de ce que Brecht avait tenté au théâtre, en tenant compte de la distance qui sépare les deux modes d'expression. Richard Leacock, à tort, refuse le film de fiction. Mais je suis convaincu que, bientôt, quiconque voudra faire jouer des acteurs devra plus ou moins partir, pour les diriger, de petits films témoins dans l'esprit Leacock, avec des comédiens se projetant totalement, et très physiquement, dans leurs personnages (1).

Le but de la méthode Leacock, dans ses moments de réussite est de restituer au réel filmé sa vitalité, sa vérité, sans jamais prétendre juger. Elle exclut l'intervention du cinéaste dans la vie du sujet observé, l'arrangement des faits, la contrainte d'une signification abusive. Politiquement, le bref portrait du colon du Kenya qui paraîtra infâme aux uns, émouvant aux autres, selon que vous penserez blanc ou noir, définit au plus juste le propos de ce « journalisme filmé ». Mais la séquence Nehru mentionnée plus haut pose des ambitions plus élevées, véritablement tolstoïennes : tous les jugements deviennent possibles face à ce vieillard d'une prodigieuse vitalité, comme révélé au plus secret de ses ambitions. Cette « possession » du sujet par le metteur en scène, cette osmose entre le réel et le film, nous propose un nouveau mode de connaissance, incompatible avec tout autre. Elle relève clairement des catégories de la poésie.

Louis MARCORELLES.

(1) Dans son article des *Cahiers* sur Morris Engel, Richard Leacock écrivait déjà : « *J'avais le sentiment que la caméra pouvait suivre toutes les subtilités de jeu qui d'ordinaire se perdent dans les conditions normales de tournage.* »



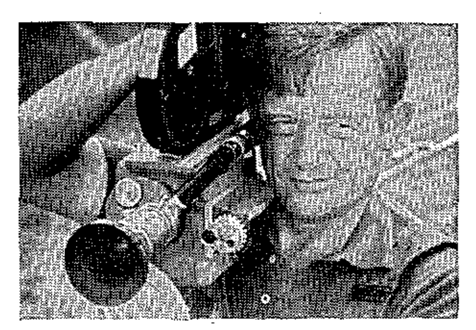
Richard Leacock, à la caméra, pendant le tournage de *Louisiana Story*.

ENTRETIEN



AVEC ROBERT DREW

ET RICHARD LEACOCK



par André S. Labarthe et Louis Marcorelles

AU DEVANT DE L'EVENEMENT

— *M. Leacock, vous avez été le chef opérateur de* Louisiana Story ?

LEACOCK. — Oui, et ma collaboration avec Flaherty, habitué à parcourir le monde caméra au poing, me fit sentir l'acuité de certains problèmes. Nous n'arrivions pas à filmer correctement les séquences sonores où des gens parlaient entre eux et nous livraient leurs émotions. Ces questions me tracassaient, et inquiétaient également M. Flaherty. Puis, en 1954, je tournai *Toby*, film de reportage sur un événement réel : la vie d'un théâtre de toile américain qui se déplace d'une petite ville à l'autre. Je m'efforçai de montrer ce qui se passe réellement, comment réagit ce petit groupe théâtral et comment réagissent les spectateurs. J'obtins plus ou moins le résultat désiré, mais notre équipement était terriblement encombrant et nous créait d'énormes difficultés qui exigeaient une solution technique

— *M. Drew, comment avez-vous rencontré M. Leacock ?*

DREW. — M. Leacock appartient à la tradition du cinéma documentaire, tandis que ma formation est celle du journalisme photographique, de l'image fixe J'ai collaboré à LIFE Magazine pendant de nombreuses années, pratiquant une forme de journalisme qui exige que vous soyez constamment présent avec votre appareil de photo à l'endroit et au moment exacts où se produit l'événement. J'en vins à concevoir l'idée d'un journalisme cinématographique avec prise de son simultanée. Je m'essayai entre temps à tourner un film : ce fut catastrophique. LIFE m'accorda un congé d'un an pour étudier le problème à Harvard, avec l'aide d'une bourse. Et durant cette année je vis à la télévision un film remarquable nommé *Toby*. Je m'en allai de Boston à New York pour y rencontrer le producteur de cet excellent film. Il m'expliqua par tous ses grands dieux qu'il ne tournait que d'excellents films. Le scénariste me répondit de même. Je trouvai enfin un type nommé Leacock et lui demandai à son tour de me donner les raisons de cette réussite. Il était en train de travailler sur un autre film. Il me regarda d'un air moqueur et déclara : « *Il faut demander au producteur et au scénariste !* » C'était lui l'oiseau rare !

Les idées de Leacock et les miennes coïncidaient presque à la perfection. Nous décidâmes d'unir nos forces pour créer une nouvelle forme de journalisme qui ferait descendre le documentaire dans la rue et dont l'efficacité serait d'abord cinématographique.

— *Qui a subventionné vos recherches ?*

DREW. — En 1954, il était impossible de sortir dans la rue et de filmer la vie réelle avec image et son synchrones. Le fait que Leacock ait pu en partie atteindre ce résultat était une chose fantastique, car il utilisait des caméras aussi grosses que les vôtres. Même plus grosse ! C'est alors que Time Inc., propriétaire de LIFE Magazine, a bien voulu nous permettre de faire construire un équipement spécial, de le mettre au point et de le rendre utilisable aux fins que nous souhaitions. Nous avions trouvé quelqu'un qui voulait bien avancer l'argent !

— *Qui est responsable du choix des sujets et quel est votre rôle respectif ? Vous inspirez-vous de* TIME Magazine ?

DREW. — D'abord nous décidons, Ricky et moi, ce que nous voulons faire. TIME Magazine ne nous donne aucune consigne, et, de toute façon, nos sujets sont fondamentalement différents. TIME traitera plutôt l'aspect politique ou économique d'une question ; nous, son côté humain. Ricky, ou moi, ou quelqu'un de notre groupe, a une idée et nous y travaillons ensemble. Je suis responsable en dernier ressort, mais je ne prends jamais l'ultime décision sans l'accord étroit de Leacock.

LEACOCK. — Parfois, nous commettons des erreurs. Nous croyons tenir un bon sujet et, au bout de quelques jours, nous nous apercevons que rien ne va se produire. Nous changeons aussitôt de sujet.

— *La répartition du travail entre producteur, scénariste et metteur en scène est-elle la même que dans le cinéma normal ?*

LEACOCK. — Non. Nous nous efforçons d'aller au devant de l'événement, nous ne demandons pas aux gens d'agir, nous ne leur disons pas ce qu'ils doivent faire, nous ne leur posons pas de questions. Aussi, au moment du tournage, nos décisions doivent-elles être instantanées. Personne ne peut vous dire quelle chose filmer. Vous pouvez, certes, avoir une discussion préalable pour préciser ce que vous croyez qui se produira. Mais, une fois que l'action s'engage, vous ne formez plus qu'une seule équipe : l'un s'occupe du son, l'autre des images. Vous vous faites des signaux, à titre indicatif.

Par exemple, l'œil collé à l'œilleton de la caméra, vous êtes comme un cheval avec des œillères. Vous vous concentrez sur un point, au risque d'ignorer que quelque chose d'autre est en train de se produire. C'est pourquoi il est très important que Bob puisse me signaler ce quelque chose d'autre. Non pour me dire de le filmer, mais pour m'avertir,

afin que je juge instantanément de son importance. Vous vous doutez qu'alors les distinctions entre metteur en scène, scénariste...

Nous allons même plus loin. Cette même équipe, de deux, quatre ou six personnes, qui participe à ces décisions instantanées, doit aussi participer au montage. Nous étions là, nous savons ce qui s'est produit ; nous sentons intimement la réalité de l'événement. A nous de restituer par le montage le sentiment de cette réalité.

DREW. — Notre effort a consisté à réunir ces diverses fonctions — producteur, metteur en scène, scénariste, opérateur, etc. — en *deux personnes seulement*, pour les raisons indiquées par M. Leacock : un journaliste de profession, plus ou moins dans mon genre, et un photographe-cinéaste, plus ou moins dans le genre de M. Leacock. Nous avons une attitude très agressive dans ce domaine. Nous voudrions supprimer les metteurs en scène, les éclairages, les équipes techniques habituelles, et tout ce qui risque d'oblitérer la réalité que nous voulons filmer.



Primary.

TRAVAIL D'HOMME A HOMME

LEACOCK. — Pour nous c'est capital, et j'en parle par expérience. Vous partez tourner un documentaire à un endroit donné, avec les meilleures intentions du monde, vous allez cueillir l'événement sur place. Vous déballez vos projecteurs, vos trépieds, vos câbles, et vous dites aux gens de rester calmes. Comment voulez-vous qu'ils restent calmes, une fois que vous avez installé cette magnifique chambre de torture !

Aussi, pour nous introduire auprès d'eux, n'insistons-nous pas sur l'aspect technique du reportage. Je serais ravi de pouvoir le réaliser sans caméra ou magnétophone. Le plus important dans tout cela, c'est que nous sommes des êtres humains, et que nous rencontrons d'autres êtres humains qui sont nos frères et non pas nos inférieurs.

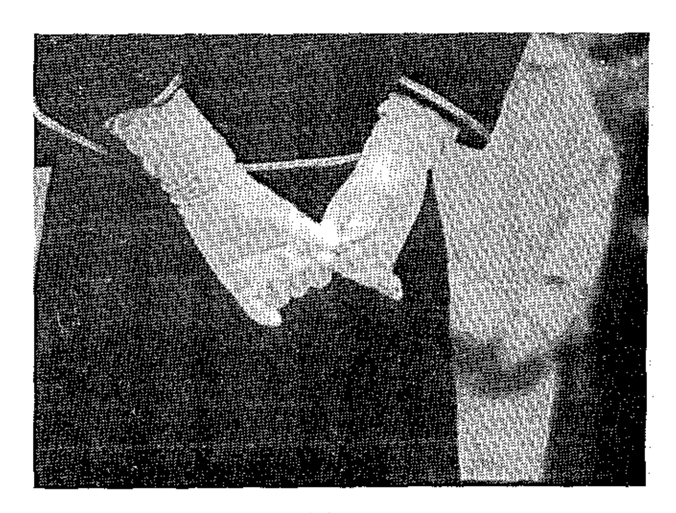
— Quel est donc votre travail d'approche ? Avec Kennedy, comment avez-vous procédé ?

DREW. — C'est moi qui ai eu l'idée de départ et qui en ai parlé à M. Leacock. Elle lui a plu, et nous avons décidé de tourner ce sujet. Ricky et moi sommes allés à Detroit rencontrer le Sénateur Kennedy qui venait tout juste d'entamer sa campagne électorale.

Nous l'avons suivi dans son avion à Washington et, le jour suivant, nous avons passé une heure avec lui dans son salon, essayant de le persuader de se prêter à cette technique nouvelle et de nous permettre d'aller partout avec lui au cours de sa campagne électorale. Cela devint, au sens vrai du mot, un travail de persuasion d'homme à homme entre M. Leacock et M. Kennedy.

— *Pourquoi vous a-t-il fait confiance ?*

DREW. — Parce que nous étions convaincus de la justesse de notre cause. Nous nous fîmes persuasifs et gagnâmes la partie quand Ricky, regardant Kennedy droit dans les yeux, lui déclara : « *Peu importe les détails. L'essentiel, c'est que vous croyiez en notre honnêteté.* » Kennedy resta songeur un bon moment et nous répondit : « *D'accord.* »



Primary

LEACOCK. — J'ai été énormément impressionné par le fait qu'il ne demanda conseil à personne. Il réfléchit plusieurs minutes et nous dit que, si nous n'entendions plus parler de rien, d'ici le tournage, nous pouvions considérer l'affaire comme conclue.

DREW. — C'était là la seconde étape. La troisième fut le tournage. J'arrivai sur les lieux deux jours à l'avance. Je calculai la durée des prises de vues, j'établis un plan de travail, pour savoir qui serait là et quand. Ricky ne vint qu'au dernier moment : il manœuvrait la caméra, je m'occupais du son et des microphones. Nous travaillions en équipe.

LEACOCK. — Parfois même, j'étais seul. Par exemple, lorsque j'ai filmé M. Humphrey dans sa voiture : il n'y avait pas de place pour une autre personne. J'ai donc fixé le micro derrière son siège et je me suis servi d'une minuscule caméra 16 d'amateur. Je ne pense pas que ce jour-là M. Humphrey m'ait reconnu. Il a dû croire que j'étais un ami de son entourage gouvernemental.

La même chose s'est produite, avec Kennedy, dans le bureau à la fin. Pour réduire notre présence à néant, je restai seul avec lui, sans lumières, sans câbles, sans trépieds. Rien. D'où, une fois encore, l'importance des rapports de personne à personne dans cette pièce, des rapports d'amitié avec les gens qui se trouvaient dans la pièce, du fait qu'on ne domine pas, qu'on n'essaie pas...

Je suis sûr qu'il avait complètement oublié notre présence.

— *Où cachiez-vous le microphone ?*

— Dans un cendrier. J'avais remarqué qu'il s'asseyait toujours à la même place.

DREW. — Ricky avait deux micros lui offrant une double perspective sonore. Un petit magnétophone était placé sur la table, relié au micro du cendrier, et, à la caméra, était fixé un second système sonore, également très léger.

LEACOCK. — A cette époque, nous étions cependant obligés d'utiliser un fil pour relier la caméra au système sonore, ce qui posait de terribles problèmes quand vous devez travailler au milieu d'une foule, parmi des gens qui bougent de tous côtés. Notre idéal, notre rêve, était d'avoir *x* caméras, six caméras, peu importe le nombre, et autant de systèmes sonores, sans fil pour les relier, et le tout toujours parfaitement synchrone.



Football.

UNE MONTRE ELECTRONIQUE

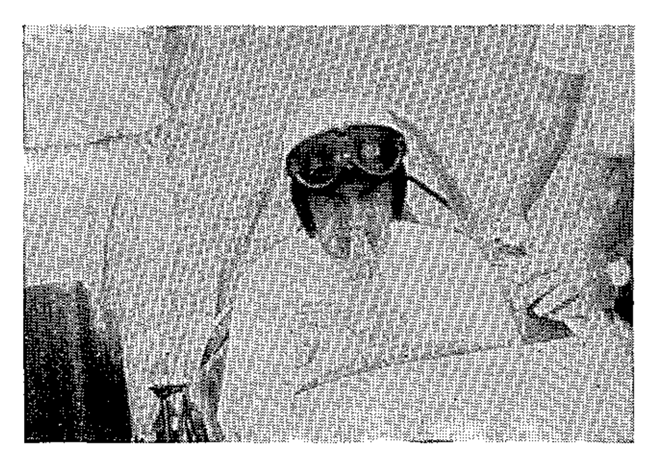
— *Comment avez-vous obtenu la synchronisation ?*

LEACOCK. — Il y a plusieurs moyens d'y parvenir. Voici notre méthode : on a inventé, en Amérique, une nouvelle montre d'une extrême précision. Il s'agit d'une montre électronique. Tout ce dont vous avez besoin pour obtenir la synchronisation, c'est d'une bonne montre. Le jour où j'ai vu cette montre, j'ai su que nous avions trouvé la solution. Mais il y a beaucoup d'autres solutions.

Au lieu de faire tic tac, elle émet un bourdonnement continu. On l'incorpore dans chaque système sonore et dans chaque caméra, et on peut ainsi contrôler exactement la vitesse de l'enregistrement du son et celle des caméras. Nous avons pu, il y a un mois, faire quelque chose dont nous n'aurions jamais rêvé auparavant, qui était rigoureusement impossible : suivre un orchestre symphonique avec six caméras capables de se déplacer n'importe où, silencieuses, parfaitement silencieuses. Pas de trépieds. Les magnétophones bougeaient ou restaient immobiles, avec un son magnifique et en parfaite synchronisation Notre problème était résolu, comme par miracle !

— Vous utilisez souvent le grand angulaire ?

LEACOCK. — C'est un objectif remarquable. Je crois que nous fûmes parmi les premiers à l'employer en Amérique. Il couvre un champ immense, ce qui a permis à Al Maysles, qui collabora avec nous pour ce film, de marcher derrière Kennedy en tenant sa caméra au-dessus de la tête. C'était un spectacle prodigieux : Kennedy fendait la foule, suivi de l'objectif au-dessus des têtes. Ils se sont frayé un passage à travers les centaines de personnes qui peuplaient cette salle, épaule contre épaule. Kennedy avance, des jeunes filles, des gens de toutes sortes s'accrochent à ses basques et poussent des cris d'extase. Et la caméra l'accompagne, grimpe l'escalier, tourne vers la gauche, s'avance sur la scène, jusqu'au podium. Comme ça !



Eddie.

— Vous effectuez une sorte de montage direct à la prise de vues.

LEACOCK. — Vous soulevez un point délicat. La personne qui manie la caméra doit aussi songer au montage, ou elle n'apprendra jamais rien. Vous devez filmer du matériel qu'on pourra ensuite monter. C'est la raison pour laquelle l'opérateur travaille également au montage : il doit réfléchir en même temps qu'il tourne.

— Dans Eddie Sachs à Indianapolis, *vous avez repris les méthodes de* Primary, *mais la différence est que, semble-t-il, vous ajoutez un élément de drame, de « suspense ».*

DREW. — Oui. Oui. *Eddie* est un drame. Eddie est en train de vivre un tournant décisif de son existence. Nous le suivons à travers ce tournant, comme déjà Kennedy dans *Primary*. Mais nous le faisons plus intensément, plus intimement, d'une manière plus dramatique.

— Il y a presque un scénario dans Eddie.

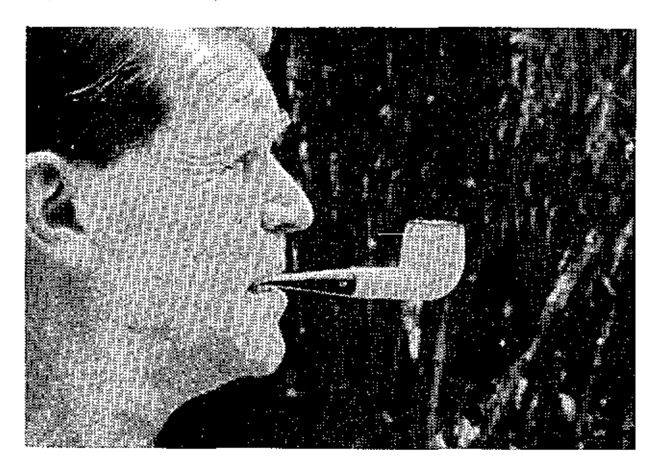
DREW. — Non, non !

LEACOCK. — Je crois deviner ce que vous voulez dire quand vous parlez de scénario. Etant donné que l'action était si dramatique, qu'un homme était immédiatement concerné, nous avons essayé, au montage, de faire surgir une histoire, un drame. Il ne s'agit pas seulement d'une description.

DREW. — Vous voulez dire : on *croirait* qu'il y a un scénario. En réalité, l'histoire existait, indépendamment de ce que nous en pensions. Voici comment les choses se sont passées : je suis allé faire un tour à l'autodrome d'Indianapolis et j'ai rencontré Eddie. Il m'a semblé que nous avions la matière d'un film de dix minutes. Leacock est arrivé, nous avons vécu trois jours avec Eddie. Le quatrième jour, cinq ou six personnes se sont jointes à nous pour filmer la course. Quand tout a été fini, nous avions un film d'une heure. Nous sommes revenus l'année suivante, comme forcés, et nous avons tourné un autre film. Et l'année prochaine, nous devrons probablement revenir et faire un troisième film.

— Vous considérez que vos films ne sont pas des documentaires au sens classique ?

DREW. — Non, ils ne sont pas des documentaires dans la tradition classique. En Amérique du moins, le journalisme télévisé est ennuyeux. On ne fait que parler. Les



Kenya.

documentaires eux-mêmes sont envahis par le commentaire et la narration. Nous nous efforçons de créer un journalisme filmé qui ne repose pas uniquement sur l'intellect, sur le mot, mais dont la qualité première soit cinématographique.

— Mais dans ce cas là, vous êtes conduits à introduire un élément romanesque, un élément dramatique, à raconter une histoire, une fiction.

DREW. — Oui et non. Nous n'introduisons pas cet élément, nous le découvrons. La vie réelle est plus intéressante, plus dramatique, que celle que nous révèle le journalisme télévisé actuel. Nous voulons rendre sa force dramatique, sa charge d'émotion.

Nous avons un point de référence en Amérique : le journalisme télévisé ne paie pas. Les compagnies de télévision n'ont pas les moyens de financer des films, des documentaires. Nous travaillons à contre-courant. La seule façon d'imposer le reportage télévisé est de tourner des films suffisamment intéressants pour attirer un large public et rembourser ainsi leur coût. Pour cela nous devons éviter le commentaire, ne faire parler que les images.

— Quand vous traitez ces sujets vécus, l'élection de Kennedy, Eddie, avez-vous le sentiment de découvrir toute la vérité ?

LEACOCK. — Pas toute la vérité, mais... Le choix joue un rôle considérable, surtout dans le montage. Il me semble toujours, au cours du tournage, avoir filmé la réalité dans sa totalité. C'est évidemment impossible. Et au montage, comme Pabst l'a si bien montré, le problème consiste à révéler la ligne générale d'une histoire, tout en restant entièrement fidèle à la réalité. Mais ce ne sera jamais *toute* la réalité.

DREW. — Je crois que le journalisme télévisé actuel essaie de révéler une sorte de vérité intellectuelle, tandis que nous nous attachons à révéler une sorte de vérité émotive : en quoi consiste la vie à un endroit donné avec une personne donnée. C'est une nouvelle sorte de vérité.

LEACOCK. — C'est fantastique quand quelque chose se produit ! Non pas n'importe quoi, mais quelque chose qui est dramatique.

DREW. — L'important, c'est de bien raconter votre histoire. Nous racontons une histoire. Chaque choix que nous effectuons, au niveau du sujet, en cours de tournage, au montage, est lié à cette nécessité de raconter une histoire. Nous consacrons 75 ou 80 %



Kenya.

de notre temps, de nos efforts, de notre intelligence, à découvrir après le tournage, dans le matériel filmé à notre disposition, en quoi consiste l'histoire, et comment la révéler au montage.

— Dans le choix qui intervient au moment du montage, il y a une possibilité de tricherie. Dans le film sur Eddie, lorsque vous montrez dans un montage parallèle la femme d'Eddie et Eddie lui-même, vous êtes obligé de faire confiance au public, qui vous croira ou ne vous croira pas.

LEACOCK. — Bob prit un pari avant la seconde course, se doutant que quelque chose allait se passer avec la femme d'Eddie. Une caméra ne fit rien d'autre que la photographier durant toute la course, chaque fois qu'elle bougeait. Nous ignorions que cinq voitures allaient se tamponner.

— Vous êtes sûr du synchronisme absolu entre l'accident et les réactions de la femme ?

LEACOCK. — Oui. Ça c'est exactement passé ainsi. Elle aurait pu rester raide comme un piquet, tout le temps.

— *Chez Jean Rouch aussi, le drame naît du documentaire.*

LEACOCK. — Mais je crois qu'il y a une réelle différence. Chez Rouch (j'ai vu de lui *Chronique d'un été* et *Les Maîtres fous*), me semble-t-il, quel que soit le grand intérêt de ses films, la chose la plus importante qui soit arrivée aux gens qu'il a choisi de filmer, est qu'on les ait filmés. Tandis qu'à mon avis, pour Eddie et sa femme, la chose la moins importante qui leur soit arrivée est d'avoir été filmés. Je ne pense pas que Mme Sachs ait eu une seconde conscience que nous la filmions.

— *C'est-à-dire que votre but est de faire oublier entièrement la caméra, la technique, aux gens que vous filmez ?*

LEACOCK. — En révélant une histoire, une situation, qui sont plus importants que notre présence.

— *Mais chez Rouch, il n'y a jamais montage entre des rushes d'origine différente. La dramatisation, chez* Eddie, *naît souvent du montage entre ce que la première et la seconde caméra ont pris, et ce qu'ont enregistré la troisième et la quatrième, c'est-à-dire entre les plans sur la femme d'Eddie et les plans sur Eddie lui-même. Par le montage de ces deux sortes de rushes, il se crée artificiellement une sorte de suspense.*

LEACOCK. — Non, nous ne trichons pas. Au début de la dernière course, on voit une tribune s'effondrer. C'est très rapide. Cela s'est réellement produit, et à ce moment-là. Huit personnes ont été tuées. Mais le public n'y a pas prêté attention. La course s'est poursuivie, les gens ont continué à regarder la course. On aurait pu centrer tout le film sur cet incident.

— *Votre troisième film,* Kenya, *traite un sujet, disons, plus didactique. Est-ce que, pour vous, cela pose des problèmes, puisqu'en principe vous refusez le documentaire ?*

DREW. — Nous avons expérimenté plusieurs fois le genre documentaire. *Kenya* est une de nos tentatives dans ce domaine. Mais nous avons trouvé ce genre d'histoire moins satisfaisant qu'un drame à une personne.

LEACOCK. — Si nous devions retourner au Kenya, nous procéderions d'une autre manière.

DREW. — Laissez-moi vous donner quelques précisions. *Kenya* exigeait dix minutes de commentaire par un narrateur qui n'était pas dans le film. *Eddie,* qui est deux fois plus long, n'exige que trois minutes de commentaire. De ce seul point de vue, *Kenya* est inférieur à *Eddie.*

— *Vous pensez que tout commentaire est un mensonge ?*

LEACOCK. — *Sauf l'exposé des faits dans leur nudité.*

DREW. — Je ne me préoccupe pas de savoir si un commentaire est vrai ou faux. Un commentaire est faible, une conférence dans un film est faible. Un film n'est pas une conférence. Un film, c'est la vie.

— *Allez-vous poursuivre dans la même direction ?*

DREW. — Actuellement, à New York, nous sommes en train de monter simultanément quatre films, quatre reportages d'une heure, Ricky et moi avons formé des jeunes : moi des correspondants, Ricky des photographes. Nous employons en tout douze personnes.

— *D'où viennent-elles ? D'une école de cinéma ? Du journalisme ?*

LEACOCK. — Nous avons obtenu les meilleurs résultats avec des gens des milieux les plus divers : un ingénieur électricien, plusieurs journalistes. Surtout des journalistes et des photographes de magazines. Mais le monde du cinéma ne nous a guère apporté.

DREW. — Notre but est de réussir à toucher une quinzaine de millions de téléspectateurs par film, et de jeter les bases économiques d'un nouveau journalisme à la télévision américaine.

— Vos nouveaux films sont-ils différents des précédents ?

DREW. — Les deux plus importants que nous tournons actuellement traitent tous les deux des sujets américains. L'un a pour protagoniste une jeune pianiste, une très belle jeune fille de dix-neuf ans, de beaucoup de talent, qui aboutit au Metropolitan Opera, en face de l'orchestre philharmonique, au cours d'une compétition avec trois autres brillants pianistes.. C'est un peu le « climax » de sa vie.

Ces histoires nous révèlent des choses merveilleuses. Par exemple, la jeune pianiste a rencontré un jeune homme devant nos caméras. Ils ne se connaissaient même pas de nom et, à la fin du film, elle perd le concours, mais épouse le garçon. Ce n'était pas prévu dans notre script !

LEACOCK. — Mais, du point de vue de la caméra, il n'y a pas que le hasard. Nous faisons un pari. Nous parions que quelque chose se produira. Et nous tournons.

L'EXEMPLE DE RENOIR

— Vous avez vu ce matin un film de Ruspoli qui a été tourné dans un asile d'aliénés. Si vous aviez eu à faire ce film, l'auriez-vous fait de la même façon ?

DREW. — C'est un film remarquable, qui emploie plusieurs des techniques que nous employons. Avec une différence capitale : le film est très habilement filmé, conçu, monté Mais il ne se passe rien de dramatique. En gros, on n'a que des interviews, très révélatrices certes ; mais, pour l'essentiel, la logique verbale, l'interview, ne suffisent pas. Il y a les mêmes limitations que dans notre film sur le Kenya.

— Jean Renoir, il y a quelques années, avait déclaré dans une interview : « Je voudrais, grâce à plusieurs caméras, saisir un même personnage sous tous les angles, dans sa continuité dramatique. » Vous vous souvenez ?

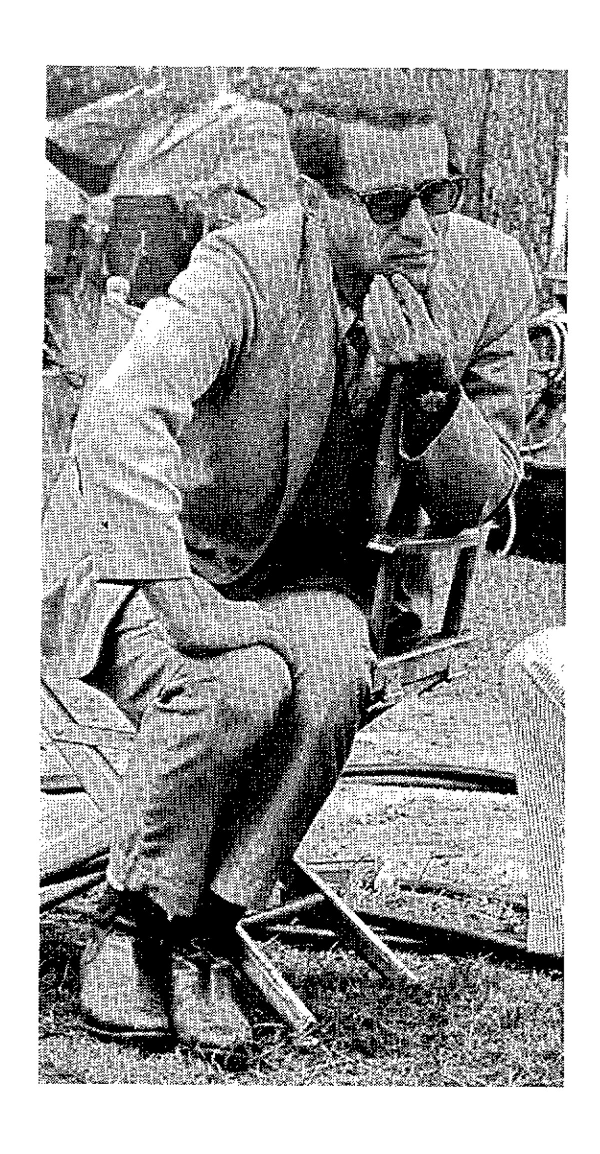
LEACOCK. — Je me rappelle très bien cet article. Un de ses aspects les plus intéressants, c'est que Renoir, qui est essentiellement un homme de cinéma, disait qu'il était las du cinéma contrôlé tel que nous le connaissons, las des petites histoires vécues par de petites gens. Il ne croyait plus à ce qu'il voyait. Alors que la plupart des gens, surtout les intellectuels, n'ont que mépris pour la télévision, je me rappelle Renoir expliquant qu'il avait vu le reportage en direct, à la télévision américaine, d'un procès entre, je crois, McCarthy et Stevenson. Cela l'avait en quelque sorte électrifié, incité à réfléchir dans une direction voisine de la nôtre, ramené à une perception plus directe de la réalité. Pour lui, c'était plus intéressant que tout ce qu'un scénariste, un metteur en scène ou un acteur pouvaient faire. Je sais que cet article m'a influencé.

— Avez-vous l'intention d'appliquer ces mêmes recherches au long métrage de « fiction » ?

LEACOCK. — C'est difficile de ne pas y songer. Les possibilités d'application dans le grand film romanesque sont immenses. Mais nous sommes terriblement occupés pour le moment. J'aimerais beaucoup essayer.

Je tends à établir une distinction entre ce que j'appelle le théâtre, ce qui inclut presque tous les films tournés sous contrôle, et nos films, qui sont une perception de la réalité en train de se produire. Quand un film se prétend « réel », je me fâche !

(Propos recueillis au magnétophone. Cette interview a été réalisée en collaboration avec le Service de la Recherche R.T.F.)



RENCONTRE AVEC ARTHUR PENN

par André S. Labarthe

Jamais, depuis Kazan, la frêle barrière qui sépare, à Broadway, le théâtre du cinéma, n'a été franchie avec autant de bonheur que par Arthur Penn, l'auteur du Gaucher *et de ce* Miracle en Alabama *dont une sortie précipitée a récemment compromis le succès. Claude-Jean Philippe détaille plus bas* (1) *les mérites principaux du film, à commencer par la terrible habileté de son auteur à mettre à profit son expérience d'homme de théâtre, et il ajoute :* « Tout cela est théâtral et se ressent... etc. » *Pour ma part, loin des réserves que j'avais cru devoir faire lors de la présentation du film à Saint-Sébastien* (2), *c'est à l'actif de l'œuvre que je mettrais aujourd'hui ce recours à l'appareil théâtral dans ce qu'il recèle (en effet) de plus artificiel. Et, autant qu'à la caractérisation des seconds rôles, je pense à cette mise en œuvre des moyens propres au cinéma par lesquels le réalisme du cinéma accuse le*

---

(1) Cf. p. 50.

(2) *Cahiers du Cinéma* n° 134, p. 45.

réalisme théâtral pour définir une dramaturgie originale sans laquelle, simplement, le film n'existerait pas. De plus en plus, le cinéma semble appelé à faire feu de tout bois, accentuant la diversité des œuvres et répondant par là de moins en moins aux cadres restreints dans lesquels nous avons pensé parfois pouvoir le maintenir.

Le court entretien qui suit a été réalisé à Saint-Sébastien, au mois de juin dernier, en présence de deux ou trois confrères espagnols. Nous avons attendu, pour le publier, qu'un grand nombre de nos lecteurs aient pu voir Miracle en Alabama. *Ce qui n'est pas le cas, hélas, puisque le film n'a tenu l'affiche qu'une semaine au Publicis, et n'a été projeté, à notre connaissance, nulle part ailleurs, à Paris ou en province. Espérons qu'il connaîtra une seconde et plus large diffusion et que le public, meilleur juge que la critique, lui fera l'accueil qu'il mérite.*

●

— *Qu'est-ce qui vous a donné l'idée du* Gaucher ?

— Il existait une pièce de télévision sur Billy the Kid, une pièce de Gore Vidal que Mulligan avait mise en scène. Mais *Le Gaucher* n'a que peu de rapports avec elle. Leslie Stevens et moi-même sommes partis d'une idée tout à fait différente : tourner un film non pas sur l'Ouest, mais sur *un* Ouest, tenter de faire œuvre originale en dépit de la modestie de nos moyens. Car *Le Gaucher* est un film très bon marché. Nous nous sommes toujours servis de matériel existant. Le village mexicain existait sur le terrain du studio, il avait été construit vingt ans auparavant pour *Juarez* et tombait en morceaux. Nous avons dû d'ailleurs masquer les ravages du temps avec des morceaux de carton et je pense que, le lendemain du jour où nous avons fini de tourner, il a dû s'effondrer. Ainsi chaque décor du film était un vieux décor, mais je dois dire que je fus très content du résultat final, grâce, justement, à cette qualité des choses déjà usées. J'étais ravi d'utiliser ces vieilles choses.

— *Il y a une chose que nous aimons beaucoup dans* Le Gaucher, *c'est sa terrible violence.*

— Nous avons essayé de tenir compte du mythe de la mort facile, tel qu'il existait dans l'Ouest, de montrer comment un homme appuyait sur la gâchette de son pistolet, tuait un autre homme et s'en allait. Il n'y avait pas à éponger le sang, ni à ramasser les morceaux. Nous nous sommes demandés si nous allions parler de la vie et de la mort, mais de ces aspects de la mort qui ne sont pas toujours très beaux. La plupart de ces gens qui tuaient étaient vraiment corrompus, vraiment méchants.

— *Comment voyez-vous les rapports de caractères dans* Le Gaucher ? *Notre interprétation de Billy the Kid en fait un personnage plus ou moins homosexuel.*

— C'était là une de mes idées. Nous avons commencé à travailler avec des choses séparées. Il y avait donc cette idée du mythe. Nous avons pensé que ce dut être une période très complexe, quand les gens commencèrent à se croire différents de ce qu'ils étaient. Et ce qui nous a surpris fut de voir que, du vivant même de Billy the Kid, on commençait à publier des « comics » sur lui à New York. Il était un héros de comics ! Cette idée nous séduisit, de compter avec ces gens qui écrivent sur vous sans vous connaître le moins du monde.

Voici donc un jeune homme qui est profondément troublé par le meurtre du vieil homme qui était pour lui comme un père. Quel qu'ait été cet homme, cela n'avait pas d'importance. Ce qui compte, c'est que Billy fut lié à lui, au point de prendre sur lui de venger sa mort. Nous nous sommes alors attachés à bâtir une histoire, en liant ces deux idées du mythe et de l'homosexualité latente. Vous voyez : une sorte de prince des tueurs arrive dans une cour de prison, chantant une chanson d'amour, les bras chargés de cadeaux, etc... Le problème était de construire une histoire jusqu'à cette scène — la plus importante du film de ce point de vue (malheureusement elle n'est pas dans le film) — où cet homme vient au

bar et trahit comme un amoureux trahit. C'était une très belle scène. Il se tient au bar et dit : « *Il ne doit pas continuer à tuer comme ça, on doit l'en empêcher, on doit l'en* empêcher », ce qui signifie en réalité : « Il ne peut pas m'ignorer plus longtemps. » La trahison de Hatfield n'a été qu'en partie retenue dans la version américaine et européenne du film. Dans sa majeure partie, elle a été coupée par la Warner. C'était une scène très émouvante et très bizarre.

— *Le film a tout de même été compris...*

— A Paris, vous avez saisi immédiatement le sens profond du film. Lorsque j'ai lu les premières critiques françaises, je n'ai pu en croire mes yeux, car, en Amérique, personne n'a consacré plus de trois lignes au film et personne n'est allé le voir. C'est alors que j'ai pensé que je ne pourrais plus travailler à Hollywood, que je ne pouvais plus tenir le coup. Je suis alors retourné à New York et à mes travaux de théâtre. Ce n'est d'ailleurs que trois ans plus tard que l'assistant de mon frère m'envoyait les critiques de différents journaux européens. Ils avaient vu le film et ils l'avaient compris. C'était un miracle. Ici, en Amérique, nous n'avons pas de critique, de véritable critique. Nous manquons de bons critiques. Nous en avions un, si, James Agee, mais c'est tout. Il aime le cinéma, lui, ce qui n'est pas le cas de la plupart des autres. En Europe, si la critique est aussi intelligente, c'est parce qu'elle est faite par des gens qui aiment le cinéma.

— *Quel fut le budget de The Miracle Worker ?*

— 1 250 000 dollars. Mais, lorsque les Artistes Associés achetèrent les droits de la pièce, ils payèrent 400 000 dollars, plus 150 000 pour le scénario et les dialogues, ce qui réduit le budget du film proprement dit à 700 000 dollars. J'ajoute que c'est très bon marché pour un film réalisé à New York.

— *Avez-vous eu du mal à monter l'affaire ?*

— Oui, ce fut très difficile. Les personnes dont s'est inspirée la pièce vivent encore : notre invention était donc limitée. Je suis assez sévère sur ce que j'ai fait. Par exemple quelques-unes des « caractérisations » ne sont pas très heureuses. Le père n'est pas très bon, ni le frère. Ce ne sont pas des êtres complets, ils sont un peu trop obscurs. D'ailleurs, je trouve que le passage de la pièce au cinéma est trop littéral. Et trop bavard.

— *Avez-vous lu la correspondance réelle d'Helen ?*

— Bien sûr. Les lettres sont brillantes. Vous savez, Annie Sullivan était incapable de lire et d'écrire, quatre ans avant le début de l'histoire. C'est à elle que nous décidâmes de nous intéresser avant tout Bien plus qu'à la famille d'Helen, bien plus qu'à son entourage. Anne serait le personnage le plus fouillé, plus qu'Helen. Nous nous sommes mis à étudier son caractère. Nous avons voulu montrer comment la mort de son frère l'avait conduite à sentir qu'elle devait une résurrection à Dieu, qu'elle lui devait une nouvelle vie, parce qu'elle se sentait coupable envers son frère. C'est l'histoire d'une femme qui a besoin d'une résurrection.

— *Combien dure le combat entre Helen et Annie ?*

— Neuf minutes. C'est très long, mais il n'a pas été tourné en un seul plan. J'avais simplement trois caméras et j'en aurais voulu bien plus. Mais il y a une autre scène tournée, elle, en un seul plan de sept minutes, quand Helen est dans la maison avec l'enfant noir qui essaie de la rendre jalouse.

— *Comment voyez-vous le film ?*

— Pour moi, le protagoniste est Annie et il n'y a pas d'antagoniste, sinon la « nature » qui a laissé Helen dans un tel état. C'est ce qui explique que le père paraisse si artificiel. Tous les caractères agissent nerveusement, ils sont hors de contrôle. Dans *Le Gaucher*, Billy était quelqu'un de normal qui finissait par avoir un comportement de type neurotique.



Paul Newman dans *The Left Handed Gun* (Le Gaucher).

Ici nous avons l'évolution inverse. Nous avons voulu rendre clair le passage à la normalité. Et comme il fallait faire dramatique, nous avons eu recours à la lutte physique entre les deux filles. Malgré les réserves que j'ai faites, je suis content de l'expérience. J'ai travaillé dix mois au film, à tous les stades, tandis que, pour *Le Gaucher,* j'avais perdu assez tôt le contrôle du film.

— *Que pensez-vous des jeunes cinéastes américains qui signent des contrats de longue durée à Hollywood ?*

— Même les contrats à court terme sont mauvais à Hollywood. Hollywood n'est pas *vraie.* Celui qui passe, par exemple, directement du théâtre au cinéma pour réaliser une grosse production est perdu. Il n'a pas le temps d'acquérir la moindre expérience. Il doit donc faire le film le plus conventionnel possible, se contentant d'écouter ce que lui disent tous les techniciens d'Hollywood. Mais je crois qu'Hollywood se meurt et qu'on n'y fera plus que des superproductions ou bien des bandes destinées à la télévision. C'est tout. On n'y fait plus de films. Les grosses compagnies qui tournaient quarante ou cinquante films dans l'année n'en font plus que quatre ou cinq. La politique même de ces compagnies s'est modifiée. Maintenant, on se contente de donner de l'argent pour qu'on fasse des films, n'importe où. On ne sait ni ce que sera le film, ni même souvent quels en seront les interprètes.

Et puis, vous savez, d'un point de vue politique, nous avons eu une période très difficile en Amérique, *la période maccarthyste. Tout cela est maintenant terminé,* mais on commence seulement à revenir aux films à sujets sociaux et à écrire des pièces à contenu social. Ce fut pour l'Amérique une période malheureuse, à la fois pour les idées et pour les films. Les grandes compagnies prirent peur, firent des films déments, perdant tout contact avec la vie réelle, avec le peuple. Indirectement, ce fut la mort du grand studio. C'est pourquoi nous assistons maintenant à un cinéma de plus grande intimité, à un cinéma plus libre peut-être.

— *Et Kazan ?*

— C'est un cas particulier. Kazan vient de New York. C'est un metteur en scène de théâtre. Il a fait un certain nombre de films depuis des années, mais ce n'est pas d'abord un metteur en scène de cinéma. Il a beaucoup de talent, mais je crois qu'il n'utilise pas le *cinéma de la bonne manière.* Nous avons une expérience commune : *A Tree Grows in Brooklyn,* avant d'être un film, était une pièce qu'il avait montée à Broadway. Or, quand on a monté une pièce au théâtre, ce n'est pas très intéressant de faire ensuite un film de cette pièce. Je crois qu'à cause de ça *The Miracle Worker* n'est pas dans la meilleure voie du cinéma. Quand on a travaillé deux ans sur une pièce, on a perdu un peu l'excitation initiale. Je crois que c'est vrai aussi pour Kazan. Par contre, *Sea of Grass* était bon. *East of Eden* très bon, très vrai. *On the Waterfront* entre les deux. Quant à *A Face in the Crowd,* je pense que c'était une très bonne idée de film, mais qu'il n'en a pas tiré le maximum. Il n'est pas allé jusqu'au bout. Je crois qu'il a eu peur.

— *Cukor, Minnelli ?*

— Cukor et Minnelli sont des produits typiques d'Hollywood, mais, en dépit de ça, ils *possèdent un certain style,* une certaine manière de faire des films qui, même si elle n'est pas très importante, ne manque pas d'une certaine tenue. Tous deux viennent du théâtre new-yorkais et tous deux ont en commun quelque chose d'indéfinissable, un goût qui ressemble fort à « la mode de Paris ». Ils n'ont pas un talent sérieux, mais un talent de petits maîtres, une sorte d'air à la mode. Mais je ne crois pas que ce soit de grands cinéastes. Prenez le cas de Minnelli. Il a adapté un livre de William Gibson, *The Cobweb.* C'est le seul exemple que je connaisse d'un film aussi pauvre obtenu d'un matériau aussi original. Quand il fait des comédies musicales, il arrive à trouver un air de gaîté qui est merveilleux. La même chose se passe avec Cukor. Lorsqu'il travaillait dans une tradition profondément romantique, il représentait la quintessence des cinéastes romantiques.

— *Ne trouvez-vous pas, cependant, qu'il possède un don réel pour camper les personnages féminins ?*

— Je ne sais pas. Je veux dire que ce serait une pauvre chose à dire de quelqu'un, même si c'est vrai. Mais je ne crois pas que ce soit vrai. Les caractéristiques romantiques sont chez lui ce qui domine. C'est très gentil de dire ça de lui. Tout le monde est si beau dans ses films...

— *Que pensez-vous de l'école new-yorkaise du cinéma américain ?*

— Ce n'est pas sérieux. Le seul cinéma nouveau que j'admire beaucoup est celui de Truffaut et de Godard. Resnais aussi m'intéresse beaucoup, mais je n'ai pas très bien compris *Marienbad.*

— *Quels sont vos projets immédiats ?*

— Deux films qui en sont au stade de la préparation. Le premier est une sorte de « caprice », une comédie sauvage pour laquelle j'utiliserai toutes les techniques possibles. Il s'agit de montrer le caractère capricieux de la vie moderne. C'est le problème d'un homme qui vit à l'écart de la ville, loin du téléphone, loin des fusées. Il n'y a pas d'histoire du



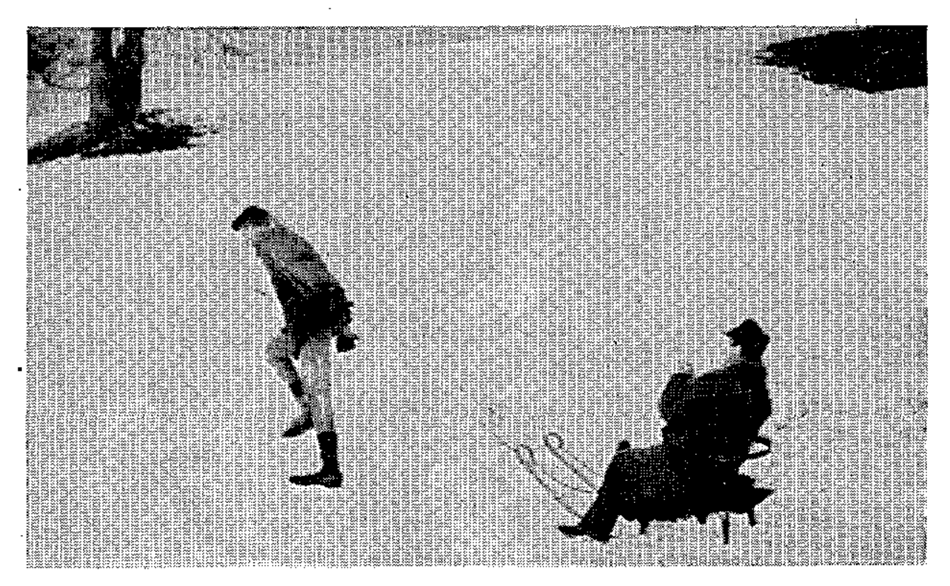
Patty Duke et Anne Bancroft, dans *The Miracle Worker* (*Miracle en Alabama*).

tout : arrivera ce qui arrivera. Les acteurs ne sauront pas à quel moment ils seront filmés ni quand ils cesseront de l'être.

Mon second projet concerne le « mob ». Le « mob », comme vous savez, ce sont les gangsters qui « achètent » un jeune chanteur ou un jeune comédien, le soutiennent dans sa carrière et le portent au succès. Et à ce moment-là il doit payer. *The Mob* sera donc l'histoire d'un comédien qui pense avoir une dette, mais qui ignore à qui il doit payer. Ce sera une sérieuse histoire comique qui tournera autour de l'idée que chacun a une dette sans savoir laquelle, ou à qui, ou comment il doit s'en acquitter.

(*Propos recueillis au magnétophone.*)

TOURS 1962



Mammifères, de Roman Polanski.

Grand Prix : MAMMIFERES, de Roman Polanski.
Prix Spéciaux du Jury : PAUL ANKA *(Lonely Boy)*, de Wolf Koenig et Roman Kroitor ; LE NOBLE JEU DE L'OIE, de Georges Dumoulin ; PREMIER PAS, de Kazimierz Karabasz ; LITHO, de Cliff Roberts.
Prix de la Critique Internationale : FILLES DE LA ROUTE, de Louis Terme.

Douze films, sans compter l'animation, m'ont paru dignes d'intérêt. Les voici, dans leur ordre de passage sur l'écran.

Campo Santo, de Walter Jacob et Bernard Dorries (R.F.A.), renouvelle un peu le film d'« art ». Les auteurs se sont promenés dans les cimetières du sud de l'Italie et y ont filmé les statues fin de siècle, d'un baroque dégénéré, qui bornent les tombes. Mais, au lieu de se moquer, ils ont préféré jouer le jeu. Leur film évoque toutes les attitudes possibles devant la mort : de la véritable angoisse à la certitude confortable de la bourgeoisie, voire à la sensualité débridée et la nécrophilie. Un excellent montage de plans fixes (enfin des plans fixes dans un film d'art !) fait de ce court métrage l'un des meilleurs, à mon avis, du festival.

L'Argentin Nestor Paternostro présentait *Fours à brique*. Un documentaire sur une fabrication archaïque se pare d'une recherche formelle très, trop savante, où images et sons créent un rythme qui bientôt se suffit à lui-même et sacrifient le sujet proposé.

De conception entièrement opposée, *L'Hypnose*, de Joseph Zachar (Tchécoslovaquie) a le mérite de la totale simplicité. On expose un phénomène et on nous apprend le maximum sur lui. Du bon cinéma didactique.

Prison, du peintre Pierre Lapoujade, représentait l'extrême pointe de la nouvelle avant-garde. Cette expérience a le mérite de prouver l'impossibilité de l'abstraction picturale au cinéma. Notre essayiste est finalement obligé de raconter un banal fait divers pour soutenir son propos. Qu'il plaque ses images en surimpression, les fasse surgir puis disparaître, les projette au ralenti, ou à l'accéléré, les reprenne plusieurs fois, la tentative demeure toujours aussi vaine. On la recommence depuis quarante ans, et jamais encore cette façon de projeter le monde mental n'a convaincu. Un Resnais, peut-être, tirera profit de cet essai, plus réussi que d'autres dans son genre.

Une nouvelle drolatique de Serge Korber, *Delphica*, fut un bain de fraîcheur dans ce festival prétentieux. C'est habile, très forcé, et l'histoire — celle d'un petit fonctionnaire miteux qui écrit une nouvelle sur ses amours imaginaires — quoique connue, amuse à première vision.

Litho, de l'Américain Cliff Roberts, suite d'images en couleurs, sans commentaire, sur les différentes étapes de la lithographie, n'a qu'un défaut : il est tellement bien fait, tellement intéressant à regarder, que l'on regrette de ne pas mieux comprendre la fabrication de la litho. A partir d'un certain moment, les procédés, leur pourquoi et leur comment nous échappent. Le film perd son intérêt documentaire, pour ne conserver que son pouvoir de séduction.

C'est au contraire sur le document pur que portent tous les efforts de Kurt Goldeberger (Tchécoslovaquie) dans *La Vie au Ralenti*. Sans truquer, il filme une petite malade que l'on doit opérer du cœur, la suit à la table d'opération qu'il nous montre jusqu'à la fin. C'est absolument sans art, mais didactique comme une bonne émission de T.V. Pour tous les documentaristes, le dilemme est identique : à vouloir faire de l'art, ils oublient leur sujet, ou, s'ils le traitent, ils oublient l'art. Rares sont ceux qui servent le document par l'art et l'art par le document. Privilège, il est vrai, des seuls grands cinéastes.

Les Mammifères, de Roman Polanski (Pologne), a obtenu, on le sait, le grand prix de ce festival. A juste titre. Dans son genre, le film est fort bon : il se présente comme un Mack Sennett revu par Sam Beckett, un bon numéro cinématographique de cabaret du type Rose Rouge. On y retrouve le thème que Polanski avait déjà traité d'une manière burlesque dans ses précédents courts métrages, *Deux hommes et une armoire* et *Le Gros et le maigre*, ainsi que d'une façon mi-dramatique, mi-ironique dans son premier grand film *Sillage*, vu dernièrement à Venise : deux hommes s'exploitent et s'envient réciproquement. Ici, l'auteur nous conte les aventures de deux miséreux qui semblent sortis d'une toile de Breughel, perdus dans l'immensité neigeuse d'une plaine polonaise, et qui se disputent la place sur leur traîneau. Une construction solide, un enchaînement de gags d'une extrême rigueur, une invention constante et heureuse dans les moindres détails, une bonne direction d'acteurs, contribuent grandement à la réussite de l'ouvrage.

Mais j'avoue avoir préféré *Lonely Boy*, film canadien de Wolf Koenig et Roman Kroitor sur le phénomène Paul Anka. Il s'agit pourtant d'un morceau de « cinéma-vérité », genre pour lequel je n'éprouve en général qu'une sympathie mitigée. Mais ici, la façon dont nous est présenté un jeune homme quelconque promu au rang d'idole, encensé par des imprésarios et des directeurs cupides, livré à l'adoration de jeunes filles pâmées ou hystériques, dépasse de beaucoup son sujet. C'est toute une société qui est mise impitoyablement en cause. Pourtant, la réflexion sur la donnée n'est pas introduite par les auteurs. Ils se contentent d'aligner une suite de constats bruts. La caméra devient un témoin immédiat. C'est la projection même du film ainsi obtenu qui crée la distanciation nécessaire et permet au spectateur de juger, tout en éprouvant la sensation première. Le « cinéma-vérité », qui est avant tout une technique nouvelle, atteint ici son but.

Des trois courts-métrages présentés par Georges Dumoulin, *Le Noble Jeu de l'Oie* est incontestablement le meilleur. Dumoulin est jeune. Il ressent le malaise de sa génération.

Il le dit et le montre. Sur des sujets anodins en apparence, comme le dressage des chiens par les gendarmes *(Arnodio)* et le jeu de l'oie, ou sur la propagande hitlérienne *(L'Art et la manière)*, le cinéaste attaque toutes les forces coercitives et malfaisantes. Il les attaque avec une apparente objectivité *(Arnodio)*, avec une ironie frondeuse et une vivacité dans la démystification *(Le Noble Jeu de l'Oie)*, avec une logique froide et coléreuse *(L'Art et la manière)*, mais toujours avec simplicité, intelligence et invention. Ce qui, chez Herman, grand prix de Tours 1960 avec *Actua-tilt*, n'était dit qu'avec des trucs, prend chez lui une force singulière.

Sincérité aussi, mais maladresse et naïveté en plus, dans *Les Filles de la route* d'un jeune cinéaste lillois, Louis Terme. L'auteur évoque le problème des jeunes ouvrières des usines textiles, contraintes de faire chaque jour cinquante kilomètres et plus, en autocar, pour aller à leur travail : comment la vie privée d'un être humain est complètement perturbée, totalement dépendante de ses conditions de travail. L'extrême dépouillement du récit, qui confine presque à la pauvreté, dégage une poésie qui n'est peut-être sensible qu'aux gens originaires de cette riche et sinistre plaine du nord.

René Allio, décorateur attitré de Planchon au théâtre de Villeurbanne, se lance à son tour dans la mise en scène. *La Meule* est un épisode de l'Occupation. Deux trafiquants seront, malgré eux, mêlés à une affaire de résistance et tués par des miliciens. De bonnes photos soignées, une direction d'acteurs consciencieuse, une mise en scène classique et appliquée.

Jean DOUCHET.

L'ANIMATION

Les notes qui suivent concernent uniquement les quelques films dignes d'intérêt projetés à Tours, à l'exclusion de ceux qui l'avaient été à Annecy. Une seule exception : *La Chanson du jardinier fou.*

Labirynt. — Film polonais de Jan Lenica qu'il n'aurait pas été excessif de voir couronné par la critique présente à Tours (qui lui préféra sentimentalement *La Fille de la route*). Film plastiquement très proche de *Monsieur Tête*, mais dramatiquement plus soutenu. Dessin solide. Excellente animation de papiers découpés.

La Chanson du jardinier fou. — Adapté de Lewis Caroll par Michèle Sallard, Françoise Lecat et Jacques Espagne. Retient essentiellement par la qualité du graphisme et de la couleur et la force non-sensique des couplets de Caroll. Une ou deux faiblesses dans le traitement — un temps mort au milieu du film — n'enlèvent rien à la spontanéité d'un film qui marque très heureusement le renouveau de l'animation française.

Maître. — Réalisé par Manuel Otero et Jacques Leroux avec un sens plutôt sympathique du symbole — une barre au-dessus de sa tête symbolisant l'aliénation de leur personnage. Félicitons au moins les auteurs d'avoir écarté l'insupportable commentaire de Ionesco qui écrasait le film à Annecy. Dessin et animation dans la tradition de l'U.P.A. Décors soignés, belles matières.

La Mauvaise herbe. — Autre exemple — plus convaincant en définitive — de symbolisme graphique : une ville est progressivement envahie par une mauvaise herbe qui finit par l'étouffer. Remarquables décors en papiers découpés de Wolfgang. Réalisation un peu empesée de Borris Borresholm (Allemagne).

Bib-bib et *Le Coyotte.* — *Bib-bib le dynamiteur* et *Le Coyotte cosmonaute.* Autrement dit : Mimi et Bugs Bunny. Deux films de Chuck Jones réalisés dans le style frénétique habituel des *Warner Bros Cartoons Inc.*

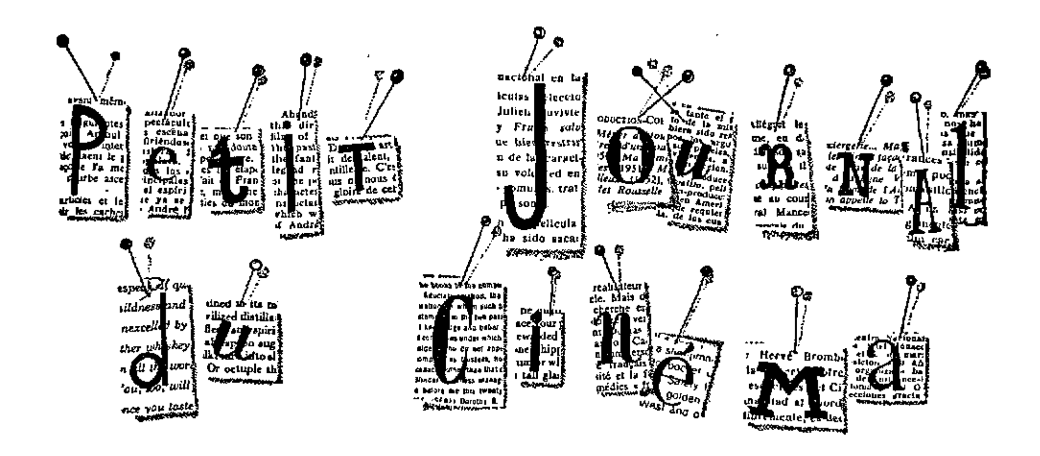
L'Orateur, Grand-mère cybernétique. — Deux films de marionnettes réalisés par les deux maîtres du genre, respectivement : Bretislav Pojar et Jiri Trnka. Le premier : un portrait satirique de l'Orateur, croqué avec une verve intarissable et une étourdissante invention dans l'exploitation des gags. Le second : un conte élégiaque proche (par le ton) des meilleures histoires d'Andersen. Les marionettistes tchèques sont décidément les plus forts. Ce que nous connaissions moins, c'est cette diversité d'inspiration qui fait de Pojar et de Trnka les chefs de file de deux styles opposés, presque de deux écoles. En dénominateur commun : une incomparable technique dans l'animation proprement dite.

Les Bains. — Adapté de Maïakovski par Serge Youtkevitch et Antonin Karanovitch. Satire du bureaucratisme soviétique traitée dans un style néo-dadaïste. La version présentée, nous dit-on, est incomplète. Au passif du film : sa naïveté (il n'est guère culotté, aujourd'hui, en U.R.S.S., de cracher sur certaines institutions), sa roublardise (faire croire qu'il est culotté de, etc.), l'animation des marionnettes. A son actif : quelques belles trouvailles de détail (transparences, divisions de l'écran).

Films de recherche. — Présentés sous le drapeau du Centre de Recherche de la R.T.F., ce sont de courts essais, pour la plupart abstraits, qui donneraient à un martien une curieuse idée de notre cinéma. Mais la question se pose : s'agit-il encore de cinéma? En termes de génétique, on appellerait plutôt ça des monstres.

André-S. LABARTHE.

Labyrinthe, de Jan Lenica.



LONDRES

Voici la seule ville que je connaisse où la vision des films se double presque obligatoirement d'un exercice sportif : en effet WHAT'S ON, la SEMAINE DE PARIS londonienne, ne mentionne pas les adresses des cinémas — qui ne figurent pas toujours dans l'annuaire — d'où des courses insensées pour repérer un Tourneur, un Dwan, programmés dans d'hypothétiques salles visiblement inconnues de la gent anglaise. Profitons de cette digression pour saluer la qualité extrême de la projection qui, dans la moindre bourgade périphérique, ridiculiserait nombre de nos palaces champs-élyséens. (Il faudra un jour dénoncer ce scandale des mauvaises projections, scandale que le Centre tolère honteusement.)

A tout seigneur tout honneur : grâce à Jacques Demy et à sa productrice, il me fut possible de voir, dans la superbe salle de la Fox, *Carmen Jones* dont les CAHIERS parlèrent trop peu. Supérieur à *Porgy and Bess*, ce film dépoussière littéralement l'opéra, en ridiculise les conventions et parvient à redonner une vie nouvelle à un arsenal de clichés. Grâce à une direction d'acteurs qu'il faut bien qualifier de géniale, Preminger nous passionne avec un livret médiocre et nous bouleverse dans les scènes chantées, en les recréant de l'intérieur. On nous montre des chanteurs comme nous n'en avons jamais rencontré, et tout metteur en scène d'opéra devrait aller voir *Carmen Jones* pour prendre conscience de son impuissance : les gestes de Dorothy Dandridge dans la jeep, les cinq dernières minutes, ce sublime « meurtre musical », la lecture de la lettre par Bellafonte, autant de moments d'une liberté totale qui peuvent rivaliser avec *Bonjour tristesse* ou *River of No Return*.

Quand je pense qu'un Sadoul ose qualifier cette œuvre de bâclage technique, alors que la virtuosité du découpage, des raccords, touche à l'invraisemblable ! J'aurais cependant aimé que l'on massacrât un peu la musique de Bizet, qu'un Duke Ellington, un Gil Evans l'arrangeât, l'adaptât, la réécrivît ; quelques plans du batteur (Art Blakey ?), dont le jeu est inaudible dans la bande son, permettent d'entrevoir ce qu'aurait pu être musicalement *Carmen Jones*. Ou il fallait respecter Bizet, ou lui être délibérément infidèle, et les habiles arrangements de Herschell Burke Gilbert restent à mi-chemin de l'une et l'autre solution.

Music Man, de Morton Da Costa, confirme définitivement la personnalité du mystérieux auteur de *Ma tante*. Dans cette adaptation d'une comédie musicale de Meredith Wilson, qu'il dirigea sans doute à Broadway, on retrouve toutes les qualités de son premier film : mise en scène à la théâtralité exacerbée, souvent d'une grande somptuosité visuelle, passion pour les décors et les costumes « old fashionned », prédilection pour les héros non conformistes, véritables cataclysmes vivants. Robert Preston pourrait être le frère de *Ma tante*, tant il dépense d'énergie, de verve pour convaincre les habitants de petites villes américaines de fonder des orchestres enfantins ; lui-même ignore tout de la musique, mais, Elmer Gantry du cornet à piston, Lonesome Rhodes du trombone à coulisse, il en profite pour dépouiller quelque peu les parents et pour s'éclipser ensuite. Aussi démesuré dans le comique destructeur(le meilleur ballet nous décrit la mise à sac d'une bibliothèque par un Robert Preston survolté et dont la performance est extraordinaire), que dans le sentimentalisme, *Music Man* bénéficie d'une charmante musique, de ravissantes chansons, mais souffre également de défauts typiquement dacostaniens, un goût pour une vulgarité racoleuse, sensible dans cette obsession qu'a le cinéaste de faire se trémousser quelques énormes bonnes femmes, un sens trop poussé de l'effet.

De Millard Kaufman, excellent scénariste (*Take the High Ground*), on pouvait beaucoup espérer, mais *Reprieve* déçoit : non que cette biographie de John Resko soit ennuyeuse,

le décor toujours fascinant des prisons américaines et la présence d'acteurs sympathiques (Vincent Price, Broderick Crawford) relèvent *un peu l'intérêt. Toutefois la mise en scène* achoppe sur le point essentiel, la durée : l'action s'étale sur de nombreuses années, mais on ne parvient jamais à nous rendre présente cette notion capitale du temps qui s'écoule et un grand sujet se transforme peu à peu *en film de série.*

Quant à *Blazing Forest,* sa vision contribue à démystifier un peu plus Edward Ludwig, idole, en France, de trois farfelus. Dans ce mélodrame forestier, à la trame banale relevée par quelques astuces de dialogues de Lewis R. Foster et Winston Miller, les trois premiers plans peuvent faire croire à l'existence d'un metteur en scène, médiocre du reste. La suite gomme rapidement cette esquisse, selon les principes chers à Hanna et Barbera, et la seule compensation nous est fournie par la beauté naturelle du technicolor. Ludwig a dû réussir de bons films, *Le Réveil de la sorcière rouge* m'avait paru excellent et *Jivaro, La Ville sous le joug* semblent prometteurs. Mais Lewis Foster, John Auer, sans parler de Gordon Douglas et John Farrow ont certainement plus de réussites à leur actif que l'obscur Edward ; je soupçonne d'ailleurs ses admirateurs de ne l'avoir élu que parce que ses œuvres sont introuvables.

Passons sur plusieurs noms encore moins connus, Thor Brooks, *cinéaste suédois et prolifique* (il monta des pièces de théâtre en Europe) dont *Legion of the Doomed* bat tous les records de nullité, Franck McDonald et sa minable *Underwater City,* pour nous attarder sur Roger Kay à qui l'on doit le remake de *Caligari, beaucoup moins ennuyeux et sinistre* que l'original : le responsable en est surtout Robert Bloch, qui en a profité pour refaire *Psycho,* en transformant le thème de Wiene en une méditation psychanalytique. Les symboles abondent et, des deux lignes de *force freudienne sur lesquelles repose le scénario,* l'une est ridicule et « téléphonée », mais l'autre constitue une surprise agréable. Le travail de Kay, toujours prévisible, témoigne d'une certaine ambition qui quatre fois sur cinq échoue, et cet échec s'aggrave d'une *irrémédiable laideur plastique, point commun* à tous les films Fox, actuellement du moins. — B. T.

DWAN

Après cette brillante épopée londonienne, une offensive foudroyante en territoire flamand nous permit de dénicher, dans un obscur village proche de la frontière hollandaise, un double programme que bien des ciné-clubs pourraient envier : *Marines Let's Go,* de Raoul Walsh, couplé avec *River Edge,* de Dwan. De cette confrontation passionnante, Allan sort victorieux, battant son adversaire de par le score de trois étoiles et demie à deux. Il faut dire que *River Edge (Le Voyage hallucinant)* sans égaler tout à fait *Tenessee's Partner, Pearl of South Pacific* ou *Silver Lode,* se place parmi les œuvres majeures de ce cinéaste trop peu connu, tandis que *Marines Let's Go* m'a laissé froid, et cela malgré un sujet typiquement walshien : le repos des guerriers. En effet, on ne parle de la guerre qu'au début et à la fin du film dont la majeure partie nous décrit minutieusement les quelques jours de permission d'un groupe de marines au Japon, avec tout ce que cela peut comporter de plaisanteries gaillardes (ah, l'extraordinaire histoire que raconte le sergent en imitant Churchill !), de bagarres, de quiproquos, de mystifications. Malheureusement, comme dans la plupart des films Fox de cet auteur, la mise en scène enlève tout *timing* à bon nombre d'idées savoureuses. Néanmoins tel *flash back* sur une jeune Coréenne lisant une lettre de son amant, telle confession d'une femme meurtrie par la vie atteignent à un tragique dont l'auteur de *Pursued* se montrait autrefois moins parcimonieux.

L'œuvre d'Allan Dwan, moins lucide et plus tendre que celle de Walsh, moins ample et plus secrète, brille surtout par la noblesse et la générosité ; à l'acuité du regard de notre célèbre borgne, Dwan oppose une douceur *raffinée : cf. l'admirable séquence du Mariage est pour demain* où John Payne et Ronald Reagan, traqués par une meute de lyncheurs, perdent de précieuses minutes à aller saluer Rhonda Fleming.

Ces qualités, précieuses entre toutes, se retrouvent dans *River Edge :* un bandit (Ray Milland) oblige un cow-boy (Anthony Quinn) à le guider jusqu'à la frontière, à travers une étendue désertique. Les deux hommes sont accompagnés par la femme de Quinn (Debra Paget) qui a abandonné son mari pour Milland. Durant le voyage, les deux adversaires auront tour à tour le dessus, mais finalement le criminel se tuera et le cow-boy regagnera l'amour de sa femme. A priori, toutes les cartes sont connues et la partie jouée d'avance. Dwan la gagne cependant, en refusant de truquer le jeu et de se livrer à des tours de passe-passe intellectuels ou esthétiques.

Même honnêteté, encore, dans la direction des acteurs, d'une exemplaire simplicité : Anthony Quinn est tout simplement prodigieux de sobriété et Ray Milland, d'ordinaire bien déplaisant, révèle des possibilités inattendues. Quant à Debra Paget, il faut l'avoir vue dans les premières séquences du film, tandis qu'elle se débat avec un matériel culinaire des plus rudimentaires, ou à la fin, lorsqu'elle se fait opérer par son mari qui a fait bouillir l'eau avec les billets de banque volés par Ray Milland.

Même honnêteté, enfin, dans la mise en scène, d'inspiration essentiellement morale, qui, comme dans *Silver Lode* ou *Tenessee's Partner, préfère exalter les moments de repos,* d'apaisement, plutôt que se consacrer à l'étude de la violence.

Certaines minutes de tendresse ne sont point indignes des élans lyriques de Griffith et De Mille. Dwan se refuse à condamner un personnage et même à le juger ; ici, par



Eleonora Rossi-Drago et Annette Stroyberg dans Anima Nera **de Roberto Rossellini.**

exemple, la description des meurtres commis par Ray Milland évite toute complaisance, et l'on sent que le cinéaste est plus intéressé par les moments de sincérité, de générosité, du hors-la-loi que par ses actions criminelles : d'ailleurs, on ne peut qu'être frappé par la sympathie qu'il éprouve pour les gens que la société a rejetés (prostituées, gangsters) ou essaye de rejeter.

Saluons enfin le merveilleux moment du réveil, où les amants blessés découvrent que tout autour d'eux la rivière, les arbres, les rochers sont couverts de billets de banque et refusent de ramasser cet argent qui avait failli briser leur amour. — B. T.

ANIMA NERA

Rome, novembre 1962. — Il faut s'aventurer dans les arcanes des cinémas à strip-tease pour découvrir le dernier film de Rossellini, *Anima nera*. Après une exclusivité-éclair, il a échoué dans ce genre de circuit, sur la foi d'une scène de boîte de nuit où Vittorio Gassman, l' « âme noire » du film, assiste à un strip-tease bien innocent, et pour la raison, surtout, que la majeure partie de l'histoire se déroule dans et sur un lit, ou à côté de lui. L'auteur qualifie volontiers cette œuvre de « tentative » dans une direction nouvelle pour lui. C'est l'adaptation d'une effroyable pièce de Patroni-Griffi, réalisateur de *Il Mare* dont Jean Douchet vous a dit, à Venise, tout le mal qu'il fallait penser. L'âme noire est celle d'un arriviste romain, bel homme et sans scrupules, dont la jeune épouse (Annette Stroyberg) découvre inopinément le passé. Pour cet univers d'insatisfaits, le lit constitue l'illusion d'une communication, parfois d'une virginité nouvelle de la conscience. La caméra de Rossellini transforme les données bourgeoises de l'œuvre en un document sur quatre visages, quatre modes différents d'exister par rapport aux autres. La mobilité de la caméra, les déplacements incessants des personnages, l'invention perpétuelle dans les gestes et les regards, et, par dessus tout, la manière de pousser chacun jusqu'à la crise de nerfs et l'hystérie, finissent par créer une impression de vérité, dans l'amour comme dans la haine. Le moindre mérite du film n'est pas d'avoir fait donner le meilleur d'eux-mêmes — donner eux-mêmes, pourrait-on dire — à des acteurs aussi superficiels, d'habitude, que Vittorio Gassman, Annette Stroyberg, Nadja Tiller, Eléonora Rossi-Drago et Yvonne Sanson.

Anima nera confirme ainsi l'évolution de Rossellini vers des films plus ouverts, et sa volonté de s'attacher à des personnages plus qu'à un sujet ou à un milieu. — J. J.

ROSSELLINI INTEGRAL

Surprise et émerveillement ce dimanche de novembre à la Cinémathèque où, sans tambour ni trompette, est projetée, pour la première *fois en France (et non la dernière,* espérons-le), la version intégrale italienne d'*Europe* 51. C'est peu de dire que notre vénération, vieille de deux lustres, se trouve, si possible, renforcée; l'on mesure, surtout, à quel tréfonds de sottise peuvent déchoir d'infâmes cisailleurs de pellicule, tranchant — *osons dire : dans le vif d'un ensemble* admirablement structuré. Onze ans plus tard, la chose, on le sait, se renouvellera avec *Vanina* : est-ce le sort de R. R. que d'être ainsi périodiquement déchiqueté?

A l'intention des fanatiques (qui sont encore assez nombreux, merci), je signale quelques pièces maîtresses de cette carte d'*Europe* ainsi ressoudée. D'abord, bien sûr, ce qui avait été supprimé de la version anglaise et que la v.f. — préférable pour une fois — restituait à peu près : tout le rôle de Giulietta Masina, la douche des gosses, le dialogue avec Irène qui, lui ayant trouvé une place à l'usine, est contrainte de la remplacer; le premier contact d'Ingrid avec la misère faubourienne (plus un plan, dans l'autobus, avec Giannini, souvent coupé) et la chanson du guitariste; au début de la séquence de l'usine, le lent panoramique sur les turbines, tronqué également... Mais cela, des recoupements antérieurs nous avaient permis, tant bien que mal, de le reconstituer.

Ce qui, en revanche, est absolument inédit (et sublime, il va sans dire), c'est, peu avant l'agonie de la prostituée, la course éperdue d'Ingrid à travers la ville endormie à la recherche d'un médecin, assez semblable à sa déambulation solitaire dans le labyrinthe de *Stromboli* : rappelant l'enfant de l'île assis sur des marches, ici l'on voit surgir un intermédiaire à mine douteuse qui entraîne Irène dans l'antre d'un pharmacien de nuit, lequel la décourage en lui déclarant qu'elle ne trouvera personne à pareille heure; c'est alors un appel téléphonique angoissé, puis à nouveau la rue, le médecin mal réveillé, l'escalier et l'antichambre sordide de la fille... Pas très loin de là, un flash de journal italien, suivant un plan de kiosque au petit matin, annonce à peu près : « *Une femme du monde fait évader un assassin. On pense qu'il était son amant* ». Enfin, le plan le plus déchirant peut-être, où la caméra rossellinienne s'approche de si près de la source de vie que l'émotion ressentie est à la limite du tolérable : glissant de l'œil de la prostituée que la mort vient de saisir, un souple travelling à fleur de peau vient cueillir l'ultime pulsation sur l'artère frémissante du cou... Pour mémoire, rappelons que les autres versions ne montraient (qui sait pourquoi?) qu'un plan fixe de l'œil pétrifié dans la mort.

On appréciera en outre tout l'humour qui peut résulter de l'italien approximatif que jargonnent, lors du repas mondain au début, les invités « européens » des Gérard — contrastant avec celui, sans fard, des quartiers ouvriers. L'emploi de l'anglais ou du français trahissait, à cet égard, considérablement l'esprit de l'œuvre, de la même manière si l'on veut que les horribles « babélianismes » des versions doublées de *Païsa*. — C. B.

SCOPITONES

Le 23 décembre 1960, dans un café parisien, une première pièce de cent francs déclenchait *Salade de fruits* chanté et joué par Annie Cordy, premier film présenté sur un scopitone. Le scopitone, si vous l'ignorez, est un composé de juke-box et de télévision en couleurs, coffre éléphantesque surmonté d'un écran de cinquante-quatre centimètres. Aujourd'hui les scopitones ont envahi les bars parisiens, provinciaux, étrangers. Chaque appareil propose un choix entre trente-six bandes de trois minutes chacune : la durée d'une chanson. Au total, cent-trente sujets sont inscrits au répertoire, et le stock augmente de quatre nouveautés mensuelles.

...Voici donc un appareil s'adressant *a priori à la moins exigeante des clientèles : passants* vidant un verre en vitesse à un comptoir... La place du scopitone est entre l'appareil à sous et la piste de dés, comme celle du cinéma naissant se situait entre la baraque de la femme à barbe et celle de l'avaleur de feu. Voici d'autre part un engin qui porte, dans le but même qu'il *s'impose, la tentation de la* plus naturelle des solutions de facilité. Que demande le public ? Une vedette chantant une chanson. Alors, il suffirait de prendre en gros plans Georges Ulmer, Juliette Greco, Vince Taylor, Mariano, de les laisser à leurs couplets et la mission serait accomplie. Or, ce qui frappe pour tout scopitonien impartial, c'est qu'il n'est, pour ainsi dire, pas un seul de ces petits films qui ne soit marqué au coin de la recherche, du raffinement, de la difficulté. Le jeune scopitone ne connaît pas la honte des « repas de bébé » et « sorties d'usine Cameca ».

Elle peut ne durer qu'un instant, mais il y a toujours une trouvaille ; d'ailleurs, contrairement aux Lumière, les réalisateurs ne sont pas n'importe qui : Alexandre Tarta, subtil et fin, est un des meilleurs metteurs en scène de la Télévision, et Claude Lelouch, plus inventif, mais plus vulgaire (dans son « Le jour le plus long » — qui a le mérite de ne durer que deux minutes quarante secondes ! — il il y un plan de Dalida en héroïne de guerre, surgissant du champ de bataille au milieu des obus, auquel même l'homme au cigare n'a pas osé penser), est un honorable « nouvelle vague ».

Mises en scène, donc, souvent brillantes : Lelouch joue beaucoup des extérieurs, va tour-



Le « scopitone » sera-t-il le neuvième art ?

ner à Honfleur « La rigolade », au Mont Ventoux « Le voyageur sans étoiles » ou à son cher jardin d'acclimatation « Locomotion », ne dédaigne pas d'introduire dans « Le jour le plus long » des fragments de bandes d'actualités et, avec « Zizi la twisteuse » se délecte de virtuosité de montage. Tarta ébauche des esquisses de scénario avec « Babylone 21-29 » ou « L'homme du bar », évite la répétition d'un rock à un autre rock, en variant les ambiances et les angles de vue, se permet même, avec « Bons baisers, à bientôt », une remarquable astuce inédite sur l'éternel thème des sosies : les deux sœurs Kessler évoluent de concert, en tous points identiques, jusqu'à ce que nous réalisions que nous n'avons affaire qu'à l'une d'elles, placée devant un miroir. Et aussi excellent choix et direction d'acteurs : malmené par le cinéma, Henri Salvador se déchaîne et joue tous les rôles de « Twist S.N.C.F. » ; insignifiante sur scène, Colette Deréal trouve la cadence américaine pour animer « Tu me feras danser », et il suffit de deux fois trois minutes (« Madeleine » et surtout « Rosa ») pour que Jacques Brel, précis, viril, efficace, s'impose à notre approbation sans réserve.

Les scopitones ont déjà — n'est-ce pas bon signe d'ambition ? — leurs films maudits. Le gros public a reproché à Jacques Chazot de montrer un ballet, à Claude Goaty d'avoir apporté trop de mélancolie à « Premier bal », à Marie-Hélène une certaine préciosité pour « La cage ». A quand un scopitone d'art et d'essai comme il y a des salles de répertoire ?

Je crois à l'avenir du scopitone, parce que son jeune passé fuit au maximum les concessions que son objectif même impose. Avec ce neuvième art-pygmée, bien des initiatives pourraient être permises : on peut en faire des choses en trois minutes ! Pourquoi pas des sketches, des numéros de cirque, des extraits de rencontres sportives, des condensés d'événements politiques, voire de short-short-stories équivalentes aux nouvelles en vingt lignes ? Et pourquoi des aspirants cinéastes ne pourraient-ils pas utiliser ce tremplin comme banc d'essai ? Il est déshonorant d'être forcé de se faire les griffes sur un scénario de série B avec un budget dérisoire ; mais chacun de nous a « sa » chanson qu'il rêve d'illustrer selon son cœur.

Rêves ? Oui. Mais dès l'instant où l'on peut dire « Pourquoi pas » à propos d'une invention nouvelle, c'est bon signe. En attendant, délectez-vous à « Quando-quando » (les sœurs Kessler), « Rosa » (Brel), « Est-ce que tu le sais » (Sylvie Vartan), « Ah, si j'étais resté célibataire » (Verchuren), « Bal perdu » (Gréco) ou « Laisse les filles » (Johnny Halliday)... — F. M.

PRIX

Pour la *quatrième fois*, le prix de la Nouvelle Critique a été décerné cette année. Une légère modification est intervenue : les mentions de film surfait — devant l'impossibilité de *s'entendre* sur la notion même de « surfait » — ont été remplacées par un nouveau prix attribué à la meilleure reprise de l'année.
C'est *Education sentimentale* d'Alexandre Astruc qui l'a emporté pour le cinéma français, devant *Vivre sa vie, Cléo de 5 à 7* et *Jules et Jim, Le Combat dans l'île* ayant, lui aussi, obtenu quelques voix. Le jury a voulu, plutôt qu'une œuvre à la gloire consacrée, couronner un film injustement dédaigné par la presse, le public et les organismes officiels.

Plus curieux peut sembler le prix du « meilleur film étranger », attribué à *Ladies' Man* de Jerry Lewis, par sept voix contre six à *Too Lates Blues*, au septième tour de scrutin. Mais le film de Lewis méritait d'être remarqué. Et comme les grands ténors de cette année (Hawks, Preminger, Rossellini, Fuller, Minnelli, Ford, Visconti, Kazan, Welles, Brooks) partageaient trop le jury, nous avons opté pour un cinéaste encore trop méprisé par la critique.

En revanche, c'est au premier tour et à l'unanimité que *Le Mécano de la Générale* a obtenu le prix de la meilleure reprise. Juste hommage à l'un des grands génies du cinéma. — J. Dt.

TAY GARNETT

« TAY GARNETT : né à Los Angeles. Etudes : Institut de Technologie du Massachussett. Marié à l'actrice Mari Aldon. Anciennement marié à Patsy Ruth Miller et à Helga Moray. *Taille :* 6 pieds 1 pouce. *Poids :* 170 livres. Cheveux gris ; yeux bleus. *Profession :* dessinateur publicitaire, aviateur, écrivain, cinéaste. *Signes particuliers :* a visité plus de pays que n'en peuvent mentionner les agences de tourisme. Sportif accompli, nageur émérite, autorité culinaire pour les nourritures de tous les pays. »

Ainsi commence la biographie de Tay Garnett, que nous devons à l'obligeance de ce dernier. Les quelques renseignements supplémentaires qu'il nous donne feront patienter, en attendant un entretien plus consistant et peut-être un hommage à la Cinémathèque, les admirateurs du sublime Son homme, *de* Seven Sinners, *des* Corsaires de la terre *et de la ravissante comédie* L'Amour en première page, *présentée par le Nickel Odeon.*

« Je suis entré dans le cinéma par hasard, presque involontairement. Durant la première guerre mondiale, je servais comme instructeur dans l'aviation à Pensacola, *en Floride*, et plus tard à San Diego. Deux terribles accidents, les avions d'alors étaient très primitifs, m'empêchèrent d'aller me battre outre-mer.

Après l'armistice, je jouai les « cascadeurs volants » dans un film muet. Ce fut mon premier contact avec ce nouveau genre de divertissement et, immédiatement, je sus que le cinéma allait devenir ma nouvelle carrière. Cette décision, je ne l'ai jamais regrettée une minute, par la suite.

Avant la guerre, j'étais un *important* dessinateur publicitaire en Californie. A peine eus-je goûté de l'art cinématographique, que j'abandonnai sur-le-champ l'art graphique. Je commençai par écrire des *scénarios*. Mack Sennett me fit entrer dans son équipe : je m'occupais des intertitres, trouvais des gags, et préparais les scénarios de ces merveilleuses comédies, *improvisées selon les circonstances* extérieures.

En 1929, j'eus la chance extraordinaire de rencontrer le grand Cecil B. De Mille, à qui je dois pratiquement tout ce que j'ai appris. Il me donna mon premier film à réaliser ; je le mis en scène d'après un scénario que j'avais écrit moi-même, ce qui était un progrès considérable sur les étonnantes et naïves productions de Mack Sennett, dont la plupart sont maintenant des classiques.

Mes neuf premières réalisations avec Pathé-De Mille furent basées sur des sujets originaux. J'étais à l'époque scénariste, producteur et réalisateur. Puis, je me tournai vers une *série* de films maritimes. En 1935, j'achetai un bateau à voiles de 107 pieds, l'*Athène*, et je décidai de faire une croisière autour du monde. Durant une année entière, je sillonnai les mers de l'Equateur à la Norvège, filmant et photographiant tout ce que je rencontrais d'insolite. J'utilisai ce matériel dans l'une de mes réalisations dont le scénario m'avait été inspiré par cette croisière, *Trade Winds* avec Fredric March, Joan Bennett, Ralph Bellamy et Ann Sothern. *Slave Ship*, dont vous me parlez, fut l'un des titres de cette série. C'était un film simple, sur les bateaux et les hommes qui en composaient les équipages.

Parmi les films que je préfère, je dois mentionner tout d'abord *Her Man*. Le mélange du comique et du *tragique y était*, je crois, particulièrement réussi, et, à Paris, l'exclusivité dura plus d'un an au Moulin-Rouge, ce dont je suis particulièrement fier, je dois dire.

J'aime aussi *Voyage sans retour*. *China Seas*, avec Clark Gable, Jean Harlow, Wallace Beery, Roy Russell et Robert Benchley, était un remarquable film d'action. *Love Is News* (*L'Amour en première page*) est une œuvre très personnelle dont je contrôlai tous les éléments, montage inclus.

Cross of Lorraine, sur la France *occupée*, pendant la seconde guerre mondiale, est l'une de mes réalisations qui me tiennent le plus à cœur. Il y avait Jean-Pierre Aumont, Gene Kelly, Peter Lorre, *Hume Cronyn et* Sir Cedric Hardwicke.

Je citerai aussi *Bataan*, qui peignait l'une des plus sombres et des plus héroïques heures de l'histoire américaine, avec Robert Taylor, Desi Arnaz, Robert Walker, Thomas Mitchell, Lloyd Nolan et Barry Nelson ; *Mrs Parkington*,



Loretta Young et Tyrone Power dans Love Is News **de Tay Garnett.**

The Valley of Decision et *The Postman Always Rings Twice*.

Je voudrais profiter de l'occasion que vous m'offrez pour rendre hommage à quelques grands cinéastes d'Hollywood. Trois géants sont morts récemment : Vic Fleming, Sam Wood et Frank Borzage.

Parmi les plus grands réalisateurs vivants mes préférences vont à Frank Capra, Henry King et Richard Brooks. Parmi les jeunes, je citerai John Rich pour la comédie et Ted Post pour les films dramatiques. Ces deux cinéastes me semblent tout à fait remarquables (1).

Dernièrement, j'ai travaillé à la télévision, réalisant ce que les Américains appellent des « telefilms », à savoir 16 épisodes d'une demi-heure de *The Tall Man* avec Barry Sullivan et le nouveau venu Clu Gallagher, onze épisodes de *The Deputy* avec, la plupart du temps, Henry Fonda, dix de *The Beachcombers*, dont la vedette était Cameron Mitchell, et la plus grande partie des histoires authentiques du Far West, réunies dans la série *Death Valley Days*.

Plus près du véritable cinéma, ont été les vingt-cinq films d'une heure que j'ai tournés pour *Wagon Train, Riverboat, The Naked City, Laramie, Gunsmoke, Rawhide, The Untouchables*, sans parler d'autres séries. Je viens de commencer un western, *Cattle King*, avec Robert Taylor et Joan Caulfield. »

ARKADIN

Quel est le cinéphile qui ne l'ignorait ? Orson Welles a réalisé simultanément deux versions de *Monsieur Arkadin* ! Plus de quatre ans après la filmographie établie par André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze (*Cahiers* n° 87), c'est ce que nous apprend Emilio Sanz de Soto, ami de Welles et de Bunuel, qui nous communique le générique complet de la version *espagnole :*

Scénario et dialogues : Orson Welles.

---

(1) Voilà qui réjouira les supporters de *Fais ta prière Tom Dooley* et du court métrage de Post qui passait avec *Les Soucoupes volantes attaquent*.

Images : Jean Bourgoin.
Musique : Paul Misraki.
Décors : Gil Parrondo, José Luis Pérez Espinosa, et Francisco Prosper.
Montage : Antonio Martinez.

Interprétation : Akim Tamiroff, Patricia Medina, Jack Watling, Orson Welles, Mischa Auer, Peter Van Eyck, Michael Redgrave, Amparo Rivelles, Irene Lopez de Heredia, Paola Mori, Mark Shape, Gustavo Re, Manuel Requena, Emilia Ruiz, Jacinto San Emeterio, Gary Land, et la collaboration spéciale de Antonita Moreno qui interprète une chanson.

Production : Filmorsa-Cervantes Films, Madrid, 1954.

Deux versions, c'est peut-être beaucoup dire, mais du moins une comparaison des deux génériques (notamment dans l'interprétation) permet-elle de faire état d'un certain nombre de différences qui doivent se traduire, à l'écran, par un certain nombre de plans de *remplacement* (les plans où apparaît Suzanne Flon étant remplacés, dans la version espagnole, par des plans avec Amparo Rivelles, les plans avec Katina Paxinou par des plans avec Irene Lopez de Heredia, etc.). Il serait intéressant de savoir si, au-delà de cette substitution, qui ne change vraisemblament rien au sens du film (surtout d'un film comme *Arkadin*), le montage ne comporte pas de variantes. La présence d'un monteur différent dans chacune des versions ne pouvant en l'occurrence être tenue pour décisive, comme en témoignent les deux « versions » du *Procès*. — A.-S. L.

SIGNAL

Avec *Kozara*, c'est une heureuse surprise qui nous vient de Yougoslavie. On y trouve quelques-unes des plus belles scènes de guerre du cinéma, un sens constant du décor qui finit par participer au drame. L'histoire est celle de trois mille partisans de Tito, encerclés sur une montagne (Kozara) par les troupes allemandes. Quelques scènes intimes viennent, malencontreusement à mon sens, couper le rythme épique du récit. Mais le souffle du cinéaste finit par l'emporter sur les maladresses et les naïvetés du scénario. Son nom : Veljko Bulajic. — F. H.

HATARI

Hatari fut présenté, les premiers jours, dans les salles d'exclusivité parisiennes, coupé au beau milieu par un entracte de dix minutes. Cette pratique est courante en Italie, il serait dommage qu'elle se répande en France. Des protestations énergiques ont eu, cette fois-ci, raison d'elle.

Ce n'est pas le plus grave. Ces dix minutes, consacrées à la confiserie, ont été prélevées sur le film lui-même et n'ont pas été rétablies. C'est ainsi que manque l'une des plus belles scènes, celle dont une photographie figurait en couverture de notre précédent numéro. John Wayne allait chercher dans sa chambre Elsa Martinelli, pour la mener fêter la fin de l'expédition. Il la trouve en pleurs. Elle lui dit qu'une épine, dans son dos, lui fait mal. Peu versé dans la psychologie féminine, il accepte cette explication et extrait l'épine. Mais, à la crise de larmes, succède la crise de nerfs. Wayne ne comprend pas qu'il s'agit d'une déclaration d'amour. Il part en claquant la porte, laissant Elsa seule au ranch, qui s'enfuit au petit matin. — J. Dt.

FREE CINEMA

Changement de programme symbolique à l'Odeon de Leicester Square, la principale salle d'exclusivité londonienne : *Lawrence of Arabia*, de David Lean, cède la place au premier grand film de Lindsay Anderson, *This Sporting Life*. La génération de *Brève rencontre* passe le flambeau à celle du *Free Cinema*. On ne pouvait imaginer relève plus éclatante.

Il y avait déjà eu, certes, *Samedi soir, dimanche matin*, de Karel Reisz. Reisz, qui a également produit le film de Lindsay Anderson, décrivait la révolte d'un individualiste contre les tabous sociaux régnants. Ce qu'on pouvait reprocher à son film, c'est d'être trop timide, trop sage, malgré l'audace réelle du sujet. Frank Machin, joueur professionnel de rugby dans une petite ville de province, héros de *This Sporting Life*, est en un sens le cousin germain d'Arthur Seaton. Mais sa révolte inarticulée est d'abord vécue de l'intérieur, comme impossibilité à établir une véritable communication avec la femme qui est devenue le témoin de sa réussite, et qu'il admire : sa logeuse, une veuve, mère de deux enfants, perdue dans le souvenir et d'étranges pudeurs.

Le conflit de ces deux personnalités, paroxystique dans le dernier tiers du film, s'achève en tragédie. Mais Lindsay Anderson ne prouve rien, sauf peut-être qu'il est normal que deux êtres doués de caractère, lui force de la nature, elle sensibilité écorchée vive, échouent parfois à s'ajuster. Jamais des acteurs anglais n'ont joué dans un film anglais avec l'intensité déchirante et la passion qui sont celles de Richard Harris et Rachel Roberts dans *This Sporting Life*. — L. Ms.

ERRATUM

Dans ma note sur *Killer's Kiss* (N° 135, p. 62) j'ai confondu Frank Silvera (Vincent Rapallo, le gangster) avec Jamie Smith (Davy Gordon, le boxeur) et celui-ci avec Irene Kane (Gloria Price, l'entraîneuse). Qu'on veuille bien m'excuser et considérer comme nulles et non avenues les premières lignes du dernier paragraphe sur la ressemblance du premier avec Jean-Pierre Aumont et la poitrine du second « qu'on souhaiterait, disais-je, découvrir mieux ». — C. B.

Ce petit journal a été rédigé par CLAUDE BEYLIE, JEAN DOUCHET, FEREYDOUN HOVEYDA, JACQUES JOLY, ANDRÉ S. LABARTHE, LOUIS MARCORELLES, FRANÇOIS MARS et BERTRAND TAVERNIER.

LA PHOTO DU MOIS



Luchino Visconti dirige une scène du Guépard.

Le déclin d'une société condamnée par l'histoire, l'incapacité d'une classe sociale à s'adapter à un monde nouveau, le jeu de l'apparence et de la réalité dans une Sicile hors du temps où les modifications superficielles ne mettent que mieux en relief un anachronisme fondamental : Visconti retrouve dans le roman de Tomasi di Lampedusa la thématique de l'Ancien et du Nouveau, sous-jacente à chacun de ses films. *Le Guépard* sera-t-il pour lui ce film de synthèse, cette réflexion sur lui-même, la société où il vit et le monde d'aujourd'hui, à laquelle l'âge et le sujet traité le prédisposent ? Oui, sans aucun doute, mais en même temps le cinéaste ne cache pas son désir d'échapper à toute formule, de renouveler ses méthodes de tournage, ainsi qu'il compte le faire ensuite avec l'adaptation de *L'Etranger*. Malheureusement, il n'a pu, cette fois-ci, faire aboutir son projet initial d'employer des comédiens non professionnels.

J'ai vu tourner en Sicile quelques extérieurs et la séquence du bal, qui m'ont confirmé dans l'impression qu'il s'agirait bien là d'une de ces œuvres de la maturité où le cinéaste tire la leçon de sa vie et se penche sur l'idée de bonheur. Comme dans *Senso*, *Rocco* ou *Boccace*, c'est d'une étude minutieuse du milieu que naît le jugement sur ce milieu. C'est donc avec la minutie de l'historien que Visconti a choisi les intérieurs baroques des palais et des églises de Sicile, ou fait reconstituer la façade du palais de Donnafugata. Les acteurs eux-mêmes — Alain Delon, Claudia Cardinale et Burt Lancaster — sont traités comme de magnifiques objets. Dans la salle de bal, tapissée de satin jaune, caméra et personnages obéissent aux lois d'une chorégraphie complexe où couleurs et formes, mouvements et regards se répondent. *Le Guépard* sera donc l'histoire d'un monde qui s'abolit sous nos yeux, même s'il brille de ses plus beaux feux : Visconti, seul, peut réussir ce prodige de donner à voir, au même moment, la pomme et le ver qui est à l'intérieur. — J.J.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS ↓ / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Michel Delahaye	Bernard Dort	Jean Douchet	André S. Labarthe	Pierre Marcabru	Jacques Rivette	Georges Sadoul
Hatari ! (H. Hawks)	★★★★	★	★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★
Le Procès (O. Welles)	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	●	★★★★	★★	★★	★★★
I Vinti (M. Antonioni)	★★	★★	★	★★★	★★	●	★★		★★★	★★
La Création du monde (E. Hoffmann)		★★	★★	●		●	●			★★
Les Culottes rouges (A. Joffé)	★	★		★★	★	★	★	●	★★	●
Mandrin (J.-P. Le Chanois)	★			★					★	
La Mémoire courte (H. Torrent)	●	★	●	★★	★		●	●	★	★★
Les Révoltés du Bounty (L. Milestone)	●	★	●	★	★		★	★	★	
Les 4 Vérités — **Les Deux Pigeons** (R. Clair)	●	★★	●	★	★	●		●	★	★
Les 4 Vérités — **La Mort et le Bûcheron** (Berlanga)	★★	★	●	●	●	●		●	★	★
Les 4 Vérités — **Le Corbeau et le Renard** (Bromberger)	★	★	●	★	●	●		●	★	●
Les 4 Vérités — **Le Lièvre et la Tortue** (A. Blasetti)	●	●	●	●	●	●		●	●	●
Opération F.B.I. (L.H. Martinson)				★				●		●
Un clair de lune à Maubeuge (J. Chérasse)		●				●				●
Le Couteau dans la plaie (A. Litvak)	●		●	●	●	●		●	●	●
Taras *Bulba* (J.-Lee Thompson)	●		●					●		

LES FILMS



Mariette Hartley dans *Coups de feu dans la Sierra,* de Sam Peckinpah.

Les cinq fils Hammond

GUNS IN THE AFTERNOON (COUPS DE FEU DANS LA SIERRA), film américain en Cinémascope et Métrocolor, de SAM PECKINPAH. *Scénario :* N.B. Stone Jr. *Images :* Lucien Ballard. *Musique :* George Bassman. *Interprétation :* Randolph Scott, Joël McCrea, Mariette Hartley, Ron Starr, Edgar Buchanan, R.G. Armstrong, Jenie Jackson, James Drury, L.Q. Jones, John Anderson, John Davis Chandler, Warren Oates. *Production :* R.E. Lyons, 1962. *Distribution :* M.G.M.

On pouvait tout craindre au départ : la découverte de la circulation par un vieux cow-boy, un policeman insolent, un chameau faisant la course avec des chevaux, un restaurant chinois... Le goût du pittoresque et la recherche du

détail original, pour renouveler un genre, masquent bien souvent des défauts de construction (ainsi la fausse truculence de Glenn Ford qui escamote les véritables lignes de force de sa rencontre avec Jack Lemmon dans le médiocre *Cow-Boy* de Daves)... Que, par la suite, la pureté des paysages, la concision des événements et des dialogues aient prouvé l'inanité de cette référence, ne rassurait pas pour autant : le ton franc et naïf du voyage pouvait nous ramener à la tradition épique avec, pour seul atout, une photo plus belle que de coutume.

Pourquoi alors ? Pourquoi cette fascination, ce besoin de revoir le film à une fréquence élevée aux dépens de, par exemple, l'excellent *Liberty Valance ?* La raison n'en est pas simple ; ce sont les éléments synthétisés de mon raisonnement qui formeront ma démarche critique.

Comme pour la plupart des grandes œuvres instinctives, la mise en scène crée, détruit et reconstruit la substance au niveau du plan, sans pour autant briser la continuité des résultantes. Je m'explique : à chaque proposition est opposé son contraire, mais le résultat n'est jamais nul, ni neutre ; il se développe, plan par plan, séquence par séquence, selon une ligne de force admirablement soutenue. Pour entrer plus avant dans ce schéma, il va me falloir passer par l'analyse scolaire des situations.

Après de longues années, de très vieux amis, le Malin (R. Scott) et le Bien (J. McCrea) se retrouvent également dépouillés. Le premier se joint au second pour une périlleuse et lucrative descente aux Enfers ; il projette de s'approprier tout ou partie de l'âme de leur jeune compagnon (R. Starr), ainsi que du magot qu'ils devraient ramener à la Banque... Surgit la Princesse qu'un père abusif, mais pieux, fait s'enfuir jusqu'aux Enfers où elle épouse le monstre à cinq corps. A l'or, notre jeune héros, moderne Télémaque, préfère la femme grâce à laquelle il triomphe de la Tentation et choisit l'Ordre. Après l'extermination du Démon et le sacrifice de Mentor, le Malin repenti rejoindra l'Ecuyer fait homme et la Princesse dans le Droit Chemin.

Tel est, du moins, le premier degré du film. Et c'est précisément cette apparence liée à l'idée de Dieu que la mise en scène détruit par un système de plans de coupe dont les mouvements vont *a contrario* de la ligne générale. Tant et si bien que la conclusion nous éloigne absolument des prémisses. Le Bien n'est que respect de soi et rigorisme ; le Malin, saveur et ironie. En supprimant Dieu, on ne supprime pas la *Morale*, on la libère... Témoin la séquence des « gifles » qui se situe au moment où Gil (R. Scott) ayant compris que Steve (J. McCrea) n'accepterait pas de voler l'or de la Banque, décide de le partager avec Heck (R. Starr).

1. — *Le vol du magot.* Gil et Heck vont s'enfuir avec l'or. Le même plan, par un panoramique pieds à pieds, nous fait comprendre qu'ils sont surpris. Mais la remontée d'appareil sur Steve est interrompue au niveau du revolver par un plan de coupe : Gil et Heck abandonnent le magot. La thèse est donc : les méchants sont pris. Et l'antithèse : il ne suffit pas au Bien de triompher, il faut aussi qu'il punisse... Imaginons le montage suivant : la remontée d'appareil va jusqu'au visage furieux de Steve ; ensuite seulement Gil jette le sac. L'incident paraît clos, la séquence n'a pas à se poursuivre. En revanche, le montage choisi par Peckinpah nous suggère la deuxième partie.

Ce n'est pas tout. Dans ce fameux plan de coupe, Gil et Heck sont filmés en plan d'ensemble, sur le même « pied ». En rapprochant ceci de la confession de Steve, il apparaît clairement que Heck et Gil vivent, en cet instant, ce passage difficile que Steve a vécu... à l'âge de Heck ! Il est normal, dès lors, que Steve soit prêt à pardonner au jeune homme et qu'il en veuille à Gil de n'avoir pas su trouver plus tôt son accomplissement.

Le plan suivant, Gil est montré *seul* en plan américain. Désormais, Heck sera spectateur passif ; de cette confrontation, il tirera un enseignement.

2. — *Les gifles.* Pour apaiser son ami, Gil tente une justification que Steve refuse et considère même comme une insulte personnelle. Il va vers Gil. Celui-ci s'écrie « *Qu'est-ce que tu vas faire ?* » Ce n'est pas une menace, c'est déjà une plainte ; la première des trois suppliques de Gil, la deuxième se situant au début du combat avec les frères Hammond et la dernière avant son évasion (« *Je ne dors plus aussi bien qu'avant* »). Steve fonce sur Gil immobile. Le travelling avant subjectif est interrompu

par un plan de coupe : avancée gauche-droite d'Elsa (Mariette Hartley, sublime), c'est-à-dire en opposition au mouvement de Steve. Thèse : ce félon n'a que ce qu'il mérite. Antithèse : attention, dit Elsa, vous allez trop loin... Et nous sommes préparés à la troisième partie de la scène.

3. — *L'étonnement de Gil.* Steve gifle deux fois R. Scott puis se recule. « *Puisque tu te flattes d'être plus rapide que moi,* etc... ». Thèse : Gil n'osera pas défier le droit. Antithèse : plan de coupe sur Heck, spectateur passif ; il ne se passera rien.

Gil jette son ceinturon. Son étonnement vient de ce qu'il voit encore vivant l'homme qui l'a giflé ; il comprend alors confusément que son amitié pour Steve sera la plus forte.

L'antithèse a rejoint la thèse en fin de séquence. Conclusion : la véritable amitié demande une indulgence que ne possède pas Steve. Les défaillances sont humaines ; Gil, lui, s'il préfère une certaine indépendance à l'égard du droit, est prêt à la sacrifier au nom de l'amitié. La mise en scène n'a fait que « montrer » les événements, mais, par la dynamique interne de sa construction, elle a jugé tous les personnages.

L'opposition entre le récit « objectif » et le jugement du réalisateur s'étend à la thématique et trouve son prolongement jusqu'aux toutes dernières images de ce film admirable et secret. Veut-on un autre exemple ? Le premier degré de *Guns in the Afternoon* était le point de vue de Knudsen, père d'Elsa (R.G. Armstrong). On va voir comment Peckinpah détruit cette idée puis la reconstruit selon son optique.

« *Le Filon d'or, c'est l'Enfer* », dit Knudsen aux mercenaires. L'Enfer, n'est-ce pas précisément ce que l'on connaît le moins ?... Le Paradis est à la portée de toutes les consciences ; il n'est jamais que la somme de tous les bonheurs possibles. Mais l'Enfer ? Lorsque l'on sait qu'une douleur chasse l'autre, comment en avoir une conception propre ? Pour tout chrétien convaincu même, l'Enfer commence où finit la Codification, c'est-à-dire la Connaissance. Ainsi voyons-nous apparaître, pour la première fois, cette notion d'univers différents qui est à la base de l'œuvre. La sagesse de Steve fait de lui le seul interlocuteur de Knudsen.A eux deux, ils représentent l'Ordre, la Connaissance auxquels s'opposent les habitants de l'Ombre, le monde de l'Irrésolu, de l'Impalpable.

Face à ce sur-univers de la Connaissance, intransigeant et sec, celui de l'Impalpable, souple, inconscient, paraît dès l'abord plus agréable. Ici, qui verrait des méchants ? C'est en riant que les indigènes jettent leur eau sale sous les sabots des chevaux ; c'est dans la dignité et l'honneur que vivent les chevaleresques fils Hammond, émanations breughéliennes et pentatomiques d'un même individu... Personne n'est antipathique, parce que les sentiments n'ont plus de forme. Ils sont errodés par l'alcool, vidés de leur substance par la satisfaction des désirs immédiats. A peine cet univers se fige-t-il le temps d'un acte officiel, lointain écho, bafoué, d'un autre monde (mais alors il se déguise) et aussitôt il reprend sa fluidité et ses oripeaux (« *Allez vous changer, mesdames...* »). Etonnante séquence du mariage d'Elsa avec les cinq frères, digne à la fois de Maupassant et de Goya...

Là encore, tout n'est que signes. Si Dieu est mort, la mort qui Le contient, juge à Sa place. C'est pourquoi, dans ce film, le regard des mourants revêt une importance aussi inhabituelle. Je pense à ces deux plans (un des plus beaux moments) raccordés *dans le mouvement* sur la mort de Sylvus Hammond (L.-Q. Jones). Touché par Heck, il se laisse glisser le long de la roche ; il regarde alors, hébété, l'homme qui l'a tué et qui, maintenant, lui tourne tranquillement le dos. Dans le plan suivant, Sylvus est mort... Il roule sur lui-même et l'appareil qui le recadre, découvre son cheval à la fin du plan : le cheval resservira. Et les symboles se multiplient...

Aux pieds de Knudsen assassiné près de la tombe de sa femme dont on nous laisse ainsi supposer le martyre, le corbeau de Jimmy Hammond (John Davis Chandeler) est chassé par les poules. Plus tard, irrité d'avoir manqué Gil (Scott), Jimmy tire sur les volailles, mais son corbeau le met en garde. Jimmy retourne sa colère contre lui et, juste avant le combat final, la bête, effrayée, s'enfuit par la fenêtre de la grange. Enfin, la mise en scène condamne les trois frères restants, avant qu'ils ne soient tués. Tandis que la caméra tient dans le même cadre Gil et Steve avançant

en contre-plongée sur fond de ciel, les Hammond sont montrés séparément et leur inquiétude est rendue plus sensible face à la tranquille assurance des « vénérables vieillards ».

Entre ces deux entités du « Bien » et du « Mal », ou de la « Connaissance » et de « l'Impalpable », fluctue l'Humanité Souffrante (Gil, Heck, Elsa) en pleine gestation. La jeune fille, soumise à la jalousie morbide de son père, est innocente, mais *lucide et volontaire. Chez les deux hommes*, la réflexion est progressive, et il faut admirer la façon dont le script nous propose leurs évolutions antiparallèles, conditionnées par les paroles et les actes de Steve, jusqu'à la séquence-pivot des gifles. Heck, plus respectueux que craintif, voit son trouble aller croissant ; Gil exprime son laissez-faire ironique (seule manière de penser, sinon de vivre !) par des haussements d'épaules, des sarcasmes et un humour tantôt tendre, tantôt cinglant Après les gifles, il retrouve le sourire résigné, mais affectueux du grand frère *qui veille sur* les incartades de son puîné. Car, tout à coup, c'est Steve, le grand, le pur, l'invincible, qui est en défaut et se laisse prendre au piège des frères.

Aussi l'incertitude l'étreint-elle au moment où, vêtu « des seules frusques de son orgueil », seul pour l'avoir voulu, il vient chercher, semble-t-il, derrière la caméra, *ce « secret perdu »* que toute une vie de bien n'a pu lui offrir.

Paul VECCHIALI.

Au commencement était le verbe

THE MIRACLE WORKER (MIRACLE EN ALABAMA), film américain d'ARTHUR PENN. *Scénario :* Arthur Penn d'après la pièce de William Gibson. *Images :* Ernest Caparros. *Décors :* George Jenkins. *Interprétation :* Anne Bancroft, Patty Duke, Victor Jory, Inga Swenson, Andrew Prine, Kathleen Comegy. *Production :* Fred Coe, 1962. *Distribution :* Artistes Associés.

Dès les premières minutes, une suite de gestes et de cris, d'une implacable netteté, donnent le tempo de l'œuvre. Les doigts de la mère claquent au-dessus du berceau, elle hurle, le père secoue le berceau avec une violence démente. Helen, l'enfant arrachée à la mort, est condamnée à demeurer aveugle, *sourde et muette*. La nuit vibre d'une épouvante sans nom. La maison est perdue, cernée et envahie par la nuit.

Nous voilà revenus à un niveau très pur de l'émotion dramatique. Horreur et pitié. Pleur et révolte élémentaire des personnages face au malheur. *The Miracle Worker* éclaire en cela *Le Gaucher :* Arthur Penn est bien le cinéaste des mouvements élémentaires du corps et de l'âme. On comprend maintenant pourquoi il nous avait montré en Billy the Kid un homme dont la pensée était demeurée à l'état sauvage dans un corps de félin. Et la beauté du *Gaucher* tient moins à une confondante richesse d'invention qu'à une appréhension géniale de la simultanéité des émotions et de leur retentissement organique. Peu importe leur causalité réciproque, affaire de psychologue : en préservant le mystère de ces échanges, Arthur Penn met leur réalité à nu. C'est la source de son lyrisme. Billy the Kid s'écroule devant le cadavre de son bienfaiteur, les genoux rivés au sol, sa tête s'ébranle alors d'avant en arrière et de droite à gauche entraînant tout le corps dans un mouvement qui évoque les gestes de lamentation des hommes primitifs. Arthur Penn affronte la réalité humaine en son état premier. L'esprit de Billy the Kid, celui d'Helen, n'ont reçu l'empreinte d'aucune forme. L'un et l'autre sont bien près de l'animal dans l'habileté même de leurs ruses et la sûreté de leurs instincts. Quelque chose d'essentiel les en distingue pourtant, l'irrépressible besoin de la parole. Billy the Kid, au feu de camp, est fasciné par le livre que lit Tunstall.



Anne Bancroft et Patty Duke dans *Miracle en Alabama,* d'Arthur Penn.

Et il est naturel que ce livre soit la Bible. Helen tord ses lèvres où sont inscrites les deux premières lettres d'un mot dont le sens doit la délivrer à jamais de la solitude. Il est naturel que ce soit le mot « Eau ». A ce moment, l'enfant a les mains plongées dans le flot d'une fontaine.

Il est difficile d'éluder la signification chrétienne de *The Miracle Worker :* Comment définir les rapports d'Ann et d'Helen, sinon à la lumière de l'espérance et de la charité la plus exigeante ? C'est d'ailleurs explicite. Ann puise une bonne partie de ses forces dans la lecture de la Bible. L'intérêt du film n'est cependant pas là, pas plus qu'il ne tient au sentiment d'une faute ancienne commise par la jeune fille sur la personne de son jeune frère, sentiment qui déterminerait sa conduite présente. La hantise profonde qui nourrit l'inspiration d'Arthur Penn et la porte à son plus haut degré de création est celle du langage, considéré comme le vrai miracle des relations d'humain à humain. « *Parler,* dit Brice Parain dans *Vivre sa Vie,*

c'est presque une résurrection par rapport à la vie, en ce sens que, quand on parle, c'est une autre vie que quand on ne parle pas... Et alors, pour vivre en parlant, il faut avoir passé par la mort de la vie sans parler. » Helen est bien passée par cette « mort de la vie sans parler » qui est aussi, selon Brice Parain, celle de la vie *sans amour*. Arthur Penn fonde un optimisme simple, concret, évident, qui fait apparaître ce qu'il y a de théorique et de complaisant dans le pessimisme moderne de la « non-communication ».

Dès lors, le metteur en scène trouve son ton propre et se meut libre à l'intérieur de cet univers en feu où va germer le Verbe. Les moyens employés sont ceux du théâtre, je le reconnais volontiers. La construction des scènes, leur progression vers un paroxysme dramatique, la stylisation du jeu, la manière dont les personnages du second plan (la mère, le père, le frère) sont typés et simplifiés à l'extrême pour faire ressortir les affrontements d'Ann et d'Helen, tout cela est théâtral et se ressent même d'une mise en scène à Broadway, antérieure au découpage du film. Je ne vois pas, pour ma part, que le reproche soit si grave. Là, je m'appuierai sur ce que dit Godard de l'équilibre, sans doute essentiel à toute création cinématographique, entre le document et le spectacle : *« A force d'être réaliste on découvre le théâtre, et à force d'être théâtral...* ». A force d'être théâtral, Arthur Penn redécouvre le réalisme et va jusqu'à filmer un documentaire sur l'éducation des sourds-muets. N'est-elle pas « réaliste » cette scène à ras de terre où Ann reconquiert physiquement Helen en excitant sa jalousie ? On y sent le poids de la nuit au dehors, le poids des objets, des meubles, et le poids du sommeil sur les paupières du petit nègre.

Finalement, l'important ce n'est sans doute pas l'équilibre entre le documentaire et le spectacle, mais leur fusion à un certain degré de générosité créatrice. Dans *The Miracle Worker*, ce niveau est atteint et nous contraint à une adhésion globale. On ne peut sans doute aimer le film sans en avoir subi les pulsations lyriques, les sauts dans l'inconnu (1), l'éclat visionnaire. Penn triomphe dans l'accélération fiévreuse des scènes de combat entre Ann et Helen, où un espace halluciné s'ouvre et se referme sur sa proie dans les spasmes d'une durée portée jusqu'à son point extrême de tension. Mais en dehors des temps forts, le pur lyrisme d'Arthur Penn trouve encore sa voie. Je pense au long plan fixe, presque une photo, représentant Ann veillant auprès d'Helen et à la chanson qui s'élève alors. C'est très beau, très simple. Je pense aussi à cette simple touche d'humour tendre où l'institutrice, au cours d'une leçon, doit suivre Helen qui s'est assise tout habillée dans le ruisseau et, pour une fois, l'imiter.

Arthur Penn est un poète.

Claude-Jean PHILIPPE.

(1) Ce que disait Bazin du *Gaucher* se confirme ici entièrement : « *Les personnages existent par eux-mêmes avec une liberté de comportement qui ne permet jamais de prévoir, je ne dis même pas le plan suivant, mais comme celui qui est commencé va finir.* »

RÉTROSPECTIVE

Où finit le théâtre...

THE PHILADELPHIA STORY (INDISCRETIONS), film américain de GEORGE CUKOR. *Scénario:* Donald Ogden Stewart, d'après la pièce de Philip Barry. *Images:* Joseph Ruttenberg. *Musique* : Frank Waxman. *Interprétation :* Cary Grant, Katharine Hepburn, James Stewart, Ruth Hussey, John Howard, Roland Young,



Katharine Hepburn et John Howard dans *The Philadelphia Story*, de George Cukor.

John Holliday, Mary Nash, Virgina Weidler, Henry Daniell, Lionel Page, Rex Lavans. *Production :* Joseph L. Mankiewicz (M. G. M.), 1940.

Peut-être à cause de la nostalgie que nous en avons, les comédies américaines de la grande époque, qu'elles soient de Lubitsch, de McCarey, de Hawks, de Capra, ou, comme ici, de Cukor, se tempèrent souvent pour nous d'un soupçon de mélancolie ; et sans doute l'ambivalence du phénomène comique, l'évidente gravité du rire n'y entrent-ils pour rien. C'est bien d'un monde perdu que ces comédies sont les témoins irremplaçables, d'un paradis où les apparences toujours se réconcilient, où la beauté finale de la rose épanouie fait sans trop de peine oublier les petites égratignures sanglantes de ses épines.

Car, comme *Cette sacrée vérité, Philadelphia Story* s'ouvre sur la note discordante d'une rupture, se poursuit en arabesques déroulées au rythme des intermittences du cœur et s'achève par une union qui boucle la boucle en ramenant à une situation préexistant à celle du film lui-même. (« *Il me semble avoir déjà vécu cela dans une autre vie* », dit l'Oncle Willie au remariage de sa nièce). Cukor et McCarey rappellent simplement, chacun à sa manière que le bonheur est plus souvent une ligne sinueuse, ou refermée en cercle sur elle-même, qu'une ligne droite, et permettent ainsi à une anecdote conventionnelle de vivre d'une

seconde vie, plus ambiguë : ce qui a déjà été ne peut-il être, à nouveau ?

Le bonheur, la recherche du bonheur, voilà peut-être, justement, ce qui permet de jeter un pont entre les œuvres dramatiques de Cukor et ses comédies. Telle est la quête qui donne à ses héroïnes de si doux et frémissants visages, de si touchants regards : déchirants (Judy Garland), candides (Judy Holliday), effrontés (Kay Kendall), joueurs (Sophia Loren), enfantins (Marilyn Monroe), etc. Un bonheur qu'il ne faut pas confondre avec un quelconque hédonisme, mais qui est accord, harmonie profonde entre les apparences et l'être, beauté, équilibre qui triomphe de menaces toujours présentes, alors même qu'on les croit estompées. Car, s'il suffit d'un rien pour que le drame s'évapore en comédie, il suffit d'un rien aussi pour que la comédie se détériore en drame. Fragilité, malléabilité de l'instant vécu qui font du monde du spectacle, pour Cukor, un monde privilégié : c'est dans ce monde que l'on vit le plus intensément, parce que l'on y passe le plus facilement d'un état à l'autre.

Ce qui explique que, de même qu'hier celle de Lubitsch, ou qu'aujourd'hui, pour une grande part, celle de Godard, l'œuvre de Cukor soit une réponse — ou une question parallèle — à la question célèbre de la Camilla de Renoir.

Les imbrications du théâtre et de la vie, du jeu et de la vérité, du drame et de la comédie y tissent de subtils réseaux, des pièges et des abris où les apparences, tour à tour, se laissent prendre ou se réfugient. Encore s'agit-il de s'entendre sur le théâtre, dont la fascination, éprouvée à son égard par Cukor, ne limite pas son existence à sa présence visible, comme dans *Une étoile est née, Les Girls, La Diablesse en collant rose, Le Milliardaire*... Car il vit aussi, d'une vie plus secrète, au second degré, dans des films où un regard superficiel n'irait pas le dénicher : dans les comédies avec Judy Holliday, ou dans ce *Philadelphia Story*.

Ce qui semble intéresser Cukor, ici, ce ne sont plus les jeux miroitants du spectacle en tant que spectacle, mais, plus précieusement, l'idée de la théâtralité pure : une théâtralité intime, celle d'êtres qui, soit par excès de naturel (Judy Holliday) soit par excès de sophistication (Katharine Hepburn), donnent d'eux-mêmes une *représentation*. « *La différence entre le théâtre et le cinéma*, dit Carl Dreyer (Ecrits II, CAHIERS, *n°* 127) *est donnée par la différence entre représenter et être.* » Ce n'est pas le théâtre que nous propose Cukor dans des œuvres semblables, c'est son essence: des êtres n'existent qu'en tant qu'ils peuvent donner leur être en représentation. Le cinéma reprend ses droits quand le mensonge de l'apparence, peu à peu, cède la place à la vérité. Toute la dynamique de *Philadelphia Story* naît du passage de l'un à l'autre de ces modes d'existence.

En effet, dans la famille où s'est introduit le trio d'indiscrets, chacun se dévoile par la manière particulière qu'il a, disons le mot, de se *mettre en scène:* de l'extraordinaire petite cabotine à la mère éternellement distraite et distinguée, en passant par l'éblouissante Katharine Hepburn (toujours définie par les autres comme une déesse et une vieille fille, ce qui est curieux dans ce film produit par Mankiewicz : elle répondra fidèlement à ce portrait, quelque vingt ans plus tard, et dirigée par lui cette fois dans *Soudain, l'été dernier*...) Les hommes, l'oncle et le père, bien que visiblement moins doués pour ce genre d'exhibition participent aussi, bon gré mal gré, de la comédie générale.

C'est ici qu'apparaît le talent particulier de Cukor : pour se donner en spectacle, il faut que nos aimables milliardaires puissent organiser leur mensonge en fonction de *spectateurs*. Dès qu'ils sont seuls (c'est vrai surtout du personnage de Katharine Hepburn) ou face à une seule personne, ils abandonnent insensiblement leur théâtralité pour dévoiler leur *intimité :* ainsi, lorsque Katharine Hepburn rencontre James Stewart à la bibliothèque, mais le scénario a l'habileté de ménager des rencontres deux à deux entre chacun des différents personnages, ce qui nous vaut une admirable construction par alternance d'affrontements et de révélations.

Et la volonté première de critique sociale, au lieu de tendre vers les facilités de la dérision ou de la cruauté, se métamorphose en révélateur de poésie, ainsi qu'en témoigne la scène d'ivresse où la statue devient femme, pour notre enchantement. Il est à noter, d'ailleurs, que Cukor chérit les scènes d'ivresse

féminine (Kay Kendall dans *Les Girls*, Ava Gardner dans *Bhowani Junction*, etc.). Mais plutôt que de céder à l'exigence réaliste, en rendant ces scènes sordides, il fait en sorte que la grâce, loin d'y perdre ses droits, y accroisse ses pouvoirs. En devenant « Miss Pommery 1926 », Katharine Hepburn oublie assez le théâtre pour être naturelle, pas assez cependant pour que ce naturel, se délestant de sa poésie, puisse devenir odieux.

Le réalisme de Cukor oscille entre ces pôles : si le rire de Katharine Hepburn est souvent un faux rire, ses larmes sont bien de vraies larmes, et le passage à la gravité n'est pas rupture, mais glissement imperceptible, sous la lumière de diamant de Joseph Ruttenberg qui pare d'un halo d'étincelante futilité les choses les plus sérieuses.

Jean-André FIESCHI.

Jean qui grogne et Jean qui rit

HAROLD LLOYD'S WORLD OF COMEDY (LE MONDE COMIQUE D'HAROLD LLOYD), film américain monté par Harold Lloyd avec des fragments de ses anciens films. *Musique :* Walter Scharf. *Effets sonores :* Del Harris. *Production :* Harold Lloyd. *Distribution :* Columbia.

THE GENERAL (LE MECANO DE LA GENERALE), film de Buster Keaton. *Scénario :* Buster Keaton, Al Boasberg et Charles Smith. *Images :* J.-D. Jennins et Bert Haines. *Musique et effets sonores :* Konrad Elfers. *Interprétation :* Buster Keaton, Marion Mack, Charles Smith, Frank Barnes, Glen Cavender, Jim Farley, Frederik Froom, Joe Keaton, Mike Donlin, Tom Nawn. *Production :* Buster Keaton, Joseph M. Schenk, 1926. *Distribution :* Athos Films.

Sacha Guitry se félicitait qu'on eût tant opposé Voltaire à Rousseau, que cela permettait enfin de les mettre en pendant. Il paraît *a priori*, impossible d'aimer Harold Lloyd sans haïr Buster Keaton et vice versa. Et cependant le double succès simultané du *Mécano de la Générale* (après la triomphale rétrospective de la Cinémathèque) et du *Monde Comique d'Harold Lloyd* prouve que le public apprécie l'un comme l'autre... sans doute parce qu'étant diamétralement opposés, ils sont complémentaires.

Chaplin étant — bien sûr — l'exception qui confirme la règle, je ne crois pas à la liaison dangereuse que forment ces deux mots : « comique humain ». Un acteur burlesque doit, nécessairement, être différent du spectateur qui le contemple pour le meilleur et pour le pire ; l'amener à pénétrer dans un Univers qui va le déconcerter, le contraindre à être « autre ». Buster Keaton, comme Harold Lloyd, possèdent et posent les deux bases de tout film comique digne de ce nom : la valeur du personnage principal et la valeur du monde où il évolue.

C'est là où le paradoxe commence : Harold Lloyd, comme Buster Keaton, spécifient de façon fort loyale les deux mythes contradictoires qui, depuis un demi-siècle, symbolisent « l'Américain moyen », caricatures présentées par les Yankies eux-mêmes dans un mélange d'humour réel et de sourire jaune...

Buster Keaton, c'est l'Américain Tant-Pis.

Harold Lloyd, c'est l'Américain Tant-Mieux. L'un et l'autre poussés aux limites de l'absurde.

Signalons au passage que Lloyd, contre les apparences, eut plus de mérite que Keaton à composer son personnage : Malec avait reçu, en don du ciel, le masque le plus extraordinaire qui ait illuminé le cinéma. Il n'était pas question pour lui de le renier, mais d'en tirer le maximum de ressources, ce qu'il fit avec le génie que l'on sait. Tandis que « Lui » était visage anonyme par excellence et pou-

vait se prêter à tous les grimes (il contrefit longtemps Charlot) et dut par conséquent s'imposer la nécessité du choix.

Donc, voici Harold Lloyd, type même de l'homme heureux selon l'optique U.S.A. Nul doute qu'il n'ait aujourd'hui ses trois télévisions, ses douze voitures et son Frigidaire perfectionné bondé de Coca-cola... Il est sain, jeune, vigoureux, persuadé que tout cireur de chaussures plein de bonne volonté finira Président de la République.

Aux antipodes, Buster Keaton ; malheureux, écrasé, englouti par ses refoulements et ses complexes. Nul doute qu'il n'ait la hantise aujourd'hui des guerres nucléaires, ne soit terrifié par le bolchevisme et la menace rouge ou terrorisé par son épouse et les multiples ligues de moralité dont elle est présidente, et qu'il passe sa vie en séances sans espoir de psychanalyse.

Les deux héros — les deux portraits-charge — une fois mis au point il ne reste plus qu'à les placer dans leur cadre adéquat. L'évolution logique de Buster Keaton le mènerait tout droit à l'enfer de « *Mad* » ou des dessins de Chas Addams. Quant au souriant Harold Lloyd, il déboucherait très vite dans les miniatures sucrées et fadasses des *Silly Symphonies*.

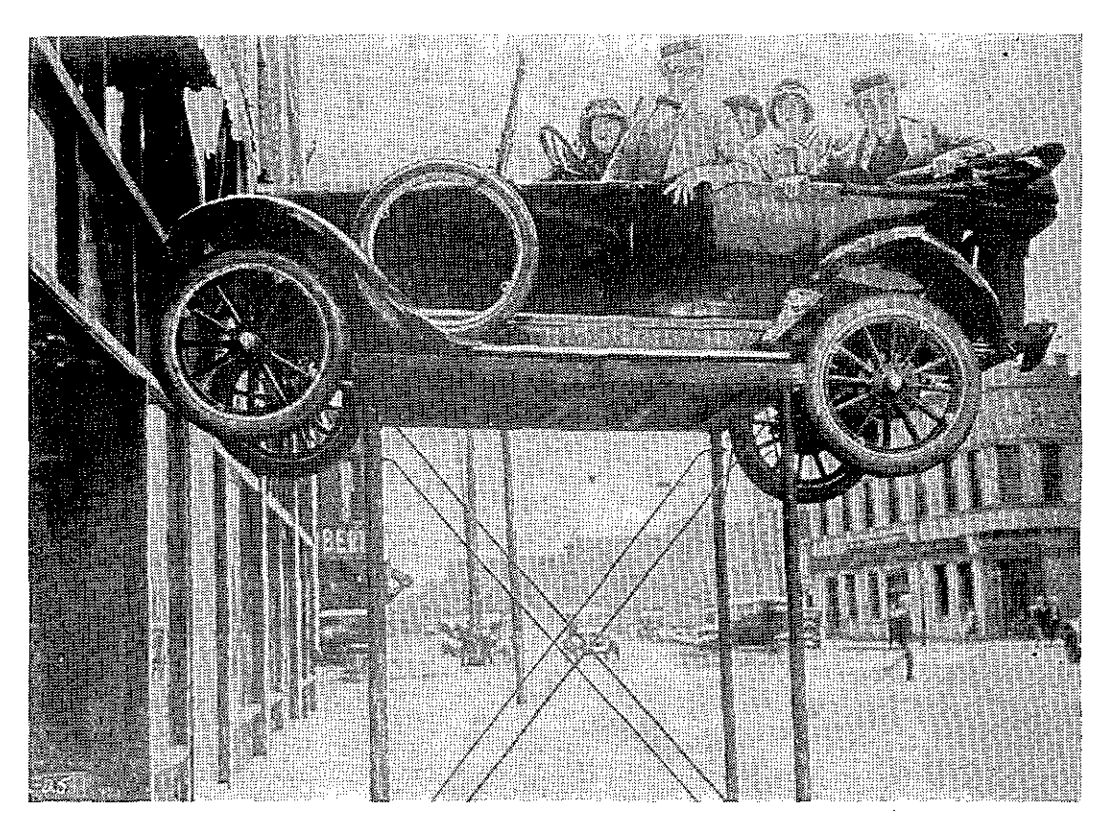
Les héros de *Strangers on a Train* échangeaient leurs crimes... Nous avons l'impression que magistralement, et sans s'en rendre compte, Buster et Harold échangent leurs univers : Buster Keaton, homme torturé par excellence, devrait par principe affronter une série de tournants à la Kafka. Il n'en est rien. Qu'il s'agisse de « mécano » ou de n'importe lequel de ses anciens films, Buster n'est pas une victime, Buster n'est pas un martyr. Il est infiniment moins handicapé qu'un Langdon, que Chaplin lui-même. Simplement ses aventures sont en dents de scie. Mais les chances heureuses contrebalancent les catastrophes : le remède est toujours à côté du mal — s'il ne surgit pas de ce mal lui-même. Le *Mécano de la Générale* est avant tout le récit d'un exploit, d'une victoire. Keaton n'est jamais abattu ; bien souvent il prend l'initiative, sinon l'offensive. Effacez son visage : ce corps souple, adroit, toujours en alerte, pourrait être celui de Picratt, roi du rail, il a toutes les qualités qu'on recommande au bon jeune homme pour réussir dans la vie : Intelligence, Décision, Débrouillardise et même Flegme, et même Humour. La quasi-totalité de ses films se terminent par des *happy-ends*.

« L'homme qui ne rit jamais... » Alors la question se pose : Qu'est-ce qui fait que Buster ne rie pas ?... Parce que sa détresse est tout intérieure, donc irrémédiable. Homme préhistorique, opérateur, marin, conducteur de locomotive, en route pour la Lune, ses avatars demeurent étrangers à sa désespérance. Il agit, vainc ses ennemis, conquiert les jeunes filles, se fait acclamer parce que, au fond, faire ça ou autre chose... Ou peut-être cherche-t-il, par acquit de conscience, une réponse à une question impossible qu'il sait et espère secrètement ne jamais trouver... C'est là où les films de Keaton, pour la grande joie du public, portent à faux. Ils sont à la fois objectifs et subjectifs : un metteur en scène impartial démontrerait à Keaton qu'avec ses hauts et ses bas sa vie mérite d'être vécue. « Je sais bien », répondrait Keaton, « mais à quoi bon » ? Que lui importe de conquérir l'Univers, il a perdu son âme.

***

En revanche, il n'est pires cadres de cauchemar que ceux où évolue Harold Lloyd. Plus question cette fois de nous montrer un monde aux couleurs plutôt roses ou simplement sans parti pris.

N'importe quel homme, placé dans les conditions d'existence d'Harold Lloyd, devient fou et se suicide au bout de dix minutes. Or, Harold s'obstine à rayonner d'enthousiasme. Les rares instants où il abandonne son air béat sont ceux où il croit bon de présenter à autrui des excuses pour les malheurs dont il est la première victime. Parvient-il enfin après mille périls à échapper au *building de la mort* et à retrouver la terre ferme, son premier geste n'est pas pour s'éponger le front dans un effroi rétrospectif, mais pour tâter le sol avec enchantement et adresser un bon sourire aux badauds rassemblés. Je ne connais d'ailleurs rien de plus effroyable que cette célèbre séquence de *Monte là-dessus*, version parlante, si ce n'est la même en muet. Tentée par Keaton, elle n'eut



Le Monde comique d'Harold Lloyd.

été qu'une entreprise hérissée de difficultés, certes, mais toutes brillamment vaincues dans une progression constante. Et Keaton serait parvenu au sommet, triomphant et toujours aussi impassiblement triste. Avec Lloyd, il s'agit d'un thème qui doit ravir tous les amoureux de Science-Fiction : la haine des objets contre l'homme. Et je parle, naturellement, d'objets intelligents, qui raisonnent, tendent des pièges (le tuyau, le store), se servent d'individus dociles pour arriver à leurs fins. Et d'ailleurs, en fin de compte, ils l'emportent. Lloyd finit par ouvrir les mains et à lâcher prise... Qu'importe que ce soit à dix centimètres du sol...

La supériorité de Keaton sur Lloyd vient de ceci : le dépaysement, chez le premier, naît de ce que son personnage est illogique dans un monde logique. Moins subtilement Harold Lloyd se contente d'avoir une conduite arbitraire en opposition à un Univers qui a le tort d'être également arbitraire, dans l'autre sens... Sans Keaton, on peut croire au raid de la « Générale »; sans Lloyd, il est difficile d'admettre la série d'incroyables malchances dont sa vie est truffée.

N'importe. Il n'y a pas si longtemps, Buster Keaton se trouvait partenaire de Chaplin. Quel curieux film pourrait donner encore une rencontre de Buster et de Harold, de ce masochiste obsédé et de ce Candide à jamais convaincu par Pangloss, se complétant aussi bien que les deux figurines opposées et obligatoirement réunies qui, dans le baromètre détraqué, voient, l'une tout en noir, même si le ciel brille, l'autre tout en rose au milieu des orages.

François MARS.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

L'envers et l'endroit

BILLY BUDD, film anglais en Cinémascope de PETER USTINOV. *Scénario :* Peter Ustinov et Witt Bodeen, d'après la pièce de Louis O. Coxe et Robert H. Chapman, inspirée du roman « Billy Budd, Foretopman » de Herman Melville. *Images :* Robert Krasker. *Décors :* Peter Murton. *Musique :* Antony Hopkins. *Interprétation :* Robert Ryan, Peter Ustinov, Melvyn Douglas, Terence Stamp, Ronald Lewis, David McCallum, John Neville, Paul Rogers, Lee Montague, Thomas Heathcote, Ray McAnally, Robert Brown, John Meillon, Cyril Luckham, Niall Mac Ginnis. *Production :* A. Ronald Lubin, 1962. *Distribution :* Artistes Associés.

Décidément, le Monsieur Loyal qui dirigeait avec une ténacité féline l'exhibition cruelle de Lola Montès n'a pas fini de nous surprendre. Nous le tenions pour un cabotin résolu à transformer un théâtre médiocre en un cinéma exécrable, *Romanoff et Juliette* nous avait confirmés dans cette opinion, et voici que l'étrange Monsieur Ustinov réussit presque à triompher de la gageure où de mieux aguerris ont joué à vif, et contre leur gré, le « thème de l'échec » : l'adaptation melvillienne.

Par prudence ou force de routine, Peter Ustinov ne s'est pas inspiré directement du dernier ouvrage écrit par Herman Melville. Son scénario adapte une pièce de théâtre qui devait schématiser un roman dont la richesse a suscité des interprétations diverses et parfois contradictoires. On pouvait donc attendre un surcroît de sécheresse et redouter les simplifications grossières d'un conflit réduit aux conventions scéniques traditionnelles. Et, de fait, le sujet fleure bon la crème à tarte du film-à-thèse : le matelot Budd, innocent comme l'agneau qui vient de naître, mais en butte à la malignité du maître d'armes Claggart, est condamné à la pendaison après un vain duel entre l'absurde Loi des hommes et la Justice naturelle. Il est même permis d'affirmer que rarement dans un film on aura montré une telle obstination à prouver l'arbitraire et la nocivité de la Loi, dans l'absolu et non point dans le relatif — malgré tous les alibis d'époque, de lieu, d'événement que se sont accordés les auteurs afin de placer leur subversivité sous le couvert de l'exception.

Un tel propos aurait bien réchauffé le cœur du bon Zamé, et plus encore celui de son créateur, qui fut à peine l'aîné de Billy Budd. Mais cela ne suffirait pas pour réussir un film, même si cela devait donner un peu d'esprit aux lois. Il faut un élément plus rare que l'agilité de pensée ou la prouesse du verbalisme, il faut que quelque chose *passe* entre les êtres. Et le miracle, après lequel courent maints cinéastes patentés, s'est produit en faveur du naïf Ustinov. Le discours des marionnettes s'est chargé de l'épaisseur, de l'ambiguïté melvilliennes, comme si le rejet des luxuriances anecdotiques du romancier avait permis au mystère profond de l'œuvre de s'épanouir à la surface de l'image, alors qu'un pronostic inverse aurait dû s'imposer.

Ustinov pourtant ne s'est pas privé de tout mettre en œuvre pour conférer une raideur cartésienne aux mouvances embrumées d'un récit qui brouille, avec une fausse limpidité, les grilles de déchiffrement. Sa mise en scène gourmée, au garde-à-vous, sollicite trop ostensiblement les récompenses de l'ascèse, en dépit d'un emploi de la profondeur de champ d'autant plus raffiné qu'il est assez inattendu en Scope. Mais, constatons-le une fois pour toutes, les contraintes se portent au crédit de ce film.

Dès lors, l'impossible se réalise, et l'écran offre une densité charnelle aux inventions subtilement antagonistes de l'écrivain. L'arrière-plan métaphysique prend un relief dans l'image et non plus dans le mot. Passée la ligne première du Bien et du Mal, apparaissent en filigrane la candeur du Vice et la perversité de la Vertu. En réponse à l'émouvant visage de Robert Ryan, dans le rôle du maléfique Claggart, nous fascine et nous trouble la beauté de cet inconnu qui incarne Billy Budd, Terence Stamp. Cette beauté, pourquoi ne la désignerions-nous pas selon son mérite : beauté du diable? Et Claggart-Satan n'a-t-il pas raison de reconnaître son double dans l'archange *inhumain* qui promène son regard d'Etranger sur le monde des sentiments, bons ou mauvais ? Dans cette perspective, le Commandant Vere est contraint de réclamer à la cour martiale la mort de Billy, tout en insistant sur l'*injustice* de ce verdict. Ayant perdu Claggart, qui jouait le rôle de ce qu'on nomme, sans toujours envisager la portée des termes, une « âme damnée », il se doit de supprimer ce que le même langage devrait appeler une « âme sauvée », il sacrifie donc en la personne de Billy la chair de sa chair, et sa mort, après les derniers mots du supplicié : « Dieu bénisse le capitaine Vere », revêt l'aspect d'une sanction inéluctable. Quel que soit le « plan » sur lequel on lit ce film, politique

ou métaphysique, le même accent de pessimisme et de désespérance émane donc de l'analyse. — M. M.

Mythe de l'objectivité

LA MEMOIRE COURTE, film français de montage de HENRI TORRENT et FRANCINE PREMYSLER.

Il ne se passe guère de mois sans que l'actualité cinématographique ne nous propose quelqu'une de ces bandes pathétiques, drôles, et généralement empreintes de nostalgie, que sont les films de montage. Réponse littérale au besoin d'un public de plus en plus avide de documents, le film de montage offre en outre aux producteurs l'illusion d'un genre bon marché auquel il peut même arriver de concurrencer sérieusement le cinéma de fiction (cf. *Mein Kampf*). Rien en effet de plus excitant, et *a priori* de plus facile, que ces assemblages de documents d'archives qui s'achètent au mètre comme le ruban chez la mercière, rien donc qui ne saurait solliciter davantage la vigilance du critique, car — on va le voir au sujet de *La Mémoire courte* — rien, en fait, de plus dangereux à manipuler.

Cependant le premier grief que je ferai à cette seconde entreprise de Henri Torrent (secondé, cette fois, par Francine Premysler) sera relativement bénin. Il concerne l'étendue et la définition de son propos. D'une parole célèbre du maréchal Pétain, nos auteurs ont déduit un film anthologique qui résume la période entre toutes troublée qui va de l'armistice de 1940 à la bombe d'Hiroshima en 1945. L'entreprise est si gigantesque et les événements évoqués sont si considérables (historiquement et sentimentalement) qu'on ne peut s'empêcher de relever des lacunes (peut-être volontaires, mais au nom de quoi ?) telles que le procès de Riom ou la tentative de putsch de Delattre en zone non occupée. On dira que le parti adopté par les auteurs est moins ambitieux : prendre l'histoire à son étiage, au niveau même où la vivaient les Français d'alors. Mais peut-on dire que le survol auquel ils s'en sont finalement tenus corresponde vraiment à l'expérience vécue d'une nation qui ne connut qu'après coup la portée du bombardement de Pearl Harbour et ignora longtemps l'ampleur des mesures prises à l'encontre des Juifs ? (1) Il s'établit au contraire un court-circuit perpétuel entre le contexte et le propos présumé des auteurs — au point qu'on finit par se demander quel fut au juste ce propos (2).

Mais il y a plus grave et nous touchons ici un point de morale esthétique commun à tout film de montage, je veux parler de la critique des documents. L'un des charmes du film de montage, on le sait, réside dans l'écart qu'il accuse entre les événements tels qu'ils nous sont montrés et les faits tels que le recul historique nous a permis de les comprendre. Si donc les actualités de la période 1940-1945 qu'on a eu l'heureuse idée d'exhumer ont aujourd'hui valeur de documents, c'est moins, *comme le donnent à croire H. Torrent et F. Premysler,* parce qu'elles sont de l'histoire en conserve que parce qu'elles témoignent de l'état d'esprit qui a commandé leur enregistrement : derrière la caméra se tient toujours un homme, derrière cet homme d'autres hommes, derrière ceux-ci enfin un état d'esprit ou, comme ici, un Etat tout court (3). Bref, il est proprement impossible de faire un film à l'aide de documents sans faire du même coup de ces documents la matière même du film. S'y refuser, c'est ne retenir que la fonction mystifiante de l'image cinématographique, aller dans le sens des intentions qui ont présidé à la prise de vues sans les dévoiler, consolider enfin le mythe tenace de l'objectivité auquel viennent chaque semaine se laisser prendre quelques milliers de spectateurs d'actualités. Ce qui ne tire pas à conséquence lorsqu'il s'agit de la toute petite histoire — celle, disons, des *Années Folles* — peut parfois, comme ici, conduire à d'assez regrettables équivoques. — A. S. L.

L'anti-gravité

ANYTHING FOR LAUGHS (TARTES A LA CREME), montage par George O'Hanlon de cinq MACK SENNETT : *Anything for Laugh, Just for Fun, Flap Happy, Hit Him Again, Stop Look and Laugh. Musique :* David Forrest et Howard Jackson. *Distribution :* Warner Bros.

Enfant, les Actualités Eclair-Journal m'apportaient une hebdomadaire et toujours également amère déception : les titres des séquences s'illustraient de grossières caricatures, qui, toutes primitives qu'elles étaient, promettaient une intrusion dans le monde magique des dessins animés,

---

(1) Mais pouvait-on même rendre globalement compte de l'expérience d'une nation divisée dont chaque part (Vichy, Bordeaux ou Paris) avait sa physionomie propre ?

(2) Il ne reste au spectateur déçu qu'à se reporter à l'excellent ouvrage de Henri Amouroux publié chez Fayard : *La Vie des Français sous l'Occupation.*

(3) D'ailleurs ces bandes, plus ou moins cocasses, qui évoquent le gazogène, la carte d'alimentation et le couvre-feu, ne sont-elles pas pour la plupart des scènes reconstituées, parfois même en studio, avec des acteurs dont certains ont, depuis, fait du chemin ?

mais n'apparaissaient sur l'écran que des individus pesamment de chair et d'os, généralement solennels et guindés.

Les temps ont bien changé : *Tartes à la crème* s'accompagne d'un festival de « cartoons » Warner. Exceptons le *Coyotte cosmonaute* qui reprend poétiquement le gag de l'aimant attaché à un personnage et attirant sur lui un déluge d'objets métalliques, y compris Tour Eiffel et destroyer. Mais pour les autres, la fantaisie légère, immatérielle, s'est évaporée. On a pris soin de bâtir des histoires-prétextes, avec exposition et dénouement à « chute », on a engagé des vedettes aussi consacrées que les stars humaines : Bugs Bunny devient aussi cabot que Brando et exige *son* nom en lettres monumentales au générique... on va même jusqu'à introduire des mouvements de caméra classique dans le déroulement de l'action. Plus une goutte de folie et plus un brin de rêve...

Et voici, avec *Tartes à la crème*, le monde où tout est permis, où les lois terrestres n'existent pas, où le mouvement se déchaîne à l'état pur, où l'instant fait loi. Pas de liaisons entre les bandes qui n'ont elles-mêmes qu'un minimum de cohésion interne. Pas de commentaires doctoral à la René Clair ou pseudo-humoristique à la Pierre Destailles : un sous-titre par-ci, par-là. Pas de grands premiers rôles, mais cette équipe dont nous connaissons maintenant si bien chaque élément, en nous émerveillant de la précision avec laquelle chacun dessine son personnage et tient son emploi. (Vous ai-je bien reconnus au vol, cher James Finlayson, compagnon habituel de Laurel et Hardy, chère Margaret Dumont, partenaire fidèle des Marx brothers ?) Mais surtout, contrastant avec la routine lasse des dessins animés, une éclatante vitalité à jouer à l'impossible ; Ben Turpin, gonflé d'oxygène, flotte comme un ballon ; à porter des fusées à sa ceinture, on devient fusée soi-même ; des familles entières sortent des malles ; les barques progressent en terre ferme ; les mannequins deviennent plus vivants que le vivant lui-même qui prétend se figer dans leur immobilité...

Certaines salles réservent bien des séances spéciales de films burlesques aux enfants. Je propose qu'on consacre une projection privée de *Tartes à la crème* aux héros de dessins animés 1963. Droopy y perdrait peut-être son flegme, Magoo empoignerait des jumelles marines pour discerner quelque chose, Jerry s'installerait sur les genoux de Tom, et Gerald Mac Boing Boing resterait muet d'admiration. Tous, de toute façon, auraient appris que le rire est, avant tout, fonction d'enthousiasme, et que nul n'en posséda sans doute davantage, de toute l'histoire du cinéma, que Mack Sennett et sa troupe. — F. M.

Ces notes ont été rédigées par ANDRÉ S. LABARTHE, MICHEL MARDORE et FRANÇOIS MARS.

FILMS SORTIS A PARIS DU 12 DÉCEMBRE 1962 AU 7 JANVIER 1963

8 FILMS FRANÇAIS

Le Couteau dans la plaie, film d'Anatole Litvak, avec Sophia Loren, Anthony Perkins, Gig Young, Jean-Pierre Aumont. — Film de suspense et de psychologie, sans suspense ni psychologie. Se déroule dans un Paris prétendument réaliste, en réalité conforme à l'idée que pouvait s'en faire, il y a trente ans, un fermier du Middle West.

Un clair de lune à Maubeuge, film de Jean Chérasse, avec Pierre Perrin, Sophie Hardy, Claude Brasseur, Bernadette Lafont. — Fidèle à la chanson.

Les Culottes rouges, film d'Alex Joffé, avec Bourvil, Laurent Terzieff, Etienne Bierry. — Sans doute le meilleur film de Joffé, dans la mesure où l'on y sent moins les limitations de l'auteur qui a donné libre cours à une verve souvent sinistre, toujours efficace. L'atmosphère des camps de prisonniers est rendue avec un très grand réalisme qui n'évite pas toujours les pièges de la complaisance ou de la convention, mais celles-ci sont rachetées par les audaces d'interprétation (Joffé a su pousser à fond l'affrontement monstrueux de Bourvil et Terzieff) aussi bien que de scénario : le final du film ouvre celui-ci sur l'atroce.

Mandrin, film en Scope et en couleurs de Jean-Paul Le Chanois, avec Georges Rivière, Jeanne Valérie, Sylvia Montfort, Dany Robin, Georges Wilson, Armand Mestral. — Dans la

lignée de *Cartouche*, mais en moins roublard. Une certaine verve, quelques idées. Un anarchisme primaire, mais sympathique.

La Mémoire courte. — Voir note d'André S. Labarthe, dans ce numéro, page 59.

Nous irons à Deauville, film de Francis Rigaud, avec Michel Serrault, Michel Galabru, Béatrice Altariba, Louis de Funès, Claude Brasseur. — A force de se creuser la tête pour remplir les trous du scénario (si l'on peut dire), n'importe comment et avec n'importe quoi, les auteurs finissent par nous faire presque rire.

Le Procès. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Les Quatre vérités, film à sketches de Luis G. Berlanga, Hervé Bromberger, Alessandro Blasetti, René Clair. — Deux mauvais sketches : le Berlanga et le Blasetti (sur le principe, respectivement, de *La Mort et le Bûcheron* et *Le Lièvre et la Tortue*). Deux passables : *Le Corbeau et le Renard* (le seul qui joue le jeu quant à l'illustration de la fable), grâce à la présence d'Anna Karina et au numéro de Poiret et Serrault, et *Les Deux Pigeons*, de René Clair, qui bénéficie d'une jolie situation de départ (exactement le contraire de celle de La Fontaine), malheureusement atomisée par le mode de narration de l'auteur.

6 FILMS AMERICAINS

Anything for Laughs (*Tartes à la crème*). — Voir note de François Mars, dans ce numéro, page 59.

F.B.I. Code 98 (*Opération F.B.I. à Cap Canaveral*), film de Leslie H. Martinson, avec Jack Kelly, Ray Danton, Andrew Dugan, Philip Carey. — Sur le thème : une bombe dans une valise, le petit film de série, sans prétentions, sans effets, bien monté, bien joué. Du genre irréalisable en France.

The Great Sioux Uprising (*L'Aventure est à l'Ouest*), film en couleurs de Lloyd Bacon, avec Jeff Chandler, Faith Domergue, Lyle Bettger, Peter Whitney. — De méchants Blancs, voleurs de chevaux, cherchent à provoquer la guerre avec les braves Indiens. Il souffle, dans ce film sympathique, un peu de l'esprit du sérial.

Hatari ! — Pour ce chef-d'œuvre de Hawks, victime des ciseaux de la distribution et des œillères de la critique patentée, vous vous reporterez (après avoir médité sur la photo de couverture) au commentaire (de Hawks) et à la critique (de Jean Douchet) dans notre numéro 139.

Mutiny on the « Bounty » (*les Révoltés du « Bounty »*), film en 70 mm et en couleurs de Lewis Milestone, avec Marlon Brando, Trevor Howard, Richard Harris, Hugh Griffith, Tarita. — Travail consciencieux, académique (avec quelques trouvailles) sur un beau bateau et une belle île malheureusement sous-utilisés. Brando, lui (qui se prend successivement pour de Gaulle, Napoléon et le penseur de Rodin) a pris à cœur sa mission, quitte à jouer les emmerdeurs et à scandaliser les fonctionnaires de la Métro. Mais Brando a-t-il un message à délivrer au monde ? Ses idées en tout cas sont ou mauvaises, ou confuses, ou mal exploitées, et il a tort de mépriser comme il le fait la vérité historique.

Taras Bulba, film en Scope et en couleurs, de J. Lee Thompson, avec Tony Curtis, Yul Brynner, Christine Kaufmann, Sam Wanamaker. — On a quelquefois vu *aussi*, mais jamais *plus* hideux.

4 FILMS ITALIENS

Il colpo segreto di d'Artagnan (*Le Secret de d'Artagnan*), film en Scope et en couleurs de Siro Marcellini, avec Georges Nader, Magali Noël, Georges Marchal, Massimo Serato. — Nouvelle variation sur le nombre des mousquetaires, cette fois réduits à deux. C'est tout le secret de ce scénario.

Il gladiatore di Roma (*Le Gladiateur de Rome*), film en Scope et en couleurs, de Mario Costa, avec Gordon Scott, Wandisa Guida, Roberto Risso. — Costa fabrique les péplums en série. Celui-ci n'est ni meilleur ni pire que les autres.

Tharus figlio di Attila (*Tharus, fils d'Attila*), film en Scope et en couleurs, de Roberto Bianchi Montero, avec Jerome Courtland, Lisa Gastoni, Mimmo Palmara, Livio Lorenzon. — Là ou passe Attila, hélas poussent ses fils.

1 FILM TCHEQUE

La Création du monde, film d'animation d'Edouard Hoffmann, d'après les dessins de Jean Effel. — Un dessin d'Effel, ça peut amuser. Un album, ça devient vite fastidieux, mais c'est au cinéma que prennent leurs vraies dimensions la laideur et fausse naïveté d'Effel.

CHRONIQUE DE LA T. V.

La chronique que nous inaugurons ne prétend pas à être exhaustive. Elle ne s'attachera qu'aux émissions de la T.V. (française, sauf exception) qui ont su le mieux éveiller notre curiosité, ou susciter des réflexions qui recoupent, d'une manière ou d'une autre, celles que nous inspirent, ailleurs, le cinéma.

CROQUIS DE LONDRES

Je suis heureux que les hasards de la programmation fournissent à cette rubrique l'occasion de débuter par un film de Jean-Claude Bringuier, à qui nous avions ouvert nos colonnes dans notre numéro 118. *Croquis de Londres* (diffusé le 25 décembre) n'est en effet en rien inférieur aux précédents *Croquis* et présente un cas suffisamment probant de ce que pourrait être une télévision d'auteur, pour qu'il vaille la peine que nous nous y arrêtions.

Cette notion d'auteur, déjà fort instable en ce qui concerne le cinéma proprement dit, se voit encore plus menacée à la télévision du fait du jeu particulier des participations (1). L'auteur d'une émission est le plus souvent le producteur (ce qui apparaît nettement dans les « Portraits » littéraires de Roger Stéphane et le « Théâtre pour la jeunesse » de Claude Santelli pour citer deux exemples parmi les plus représentatifs), très souvent le scénariste, rarement le metteur en scène (2). Les petits films de Bringuier et Knapp s'imposent, eux, à tous les niveaux, par une saveur, une fraicheur de ton, bref un air de liberté qu'il serait vain de chercher ailleurs.

La formule de ces *Croquis* est simple — ce qui, soit dit en passant, n'en rend l'analyse que plus difficile. Au surplus, d'un film à l'autre, elle se modifie insensiblement, rejetant peu à peu ces tours trop encombrants par lesquels les auteurs avouaient leur gêne à l'endroit de leurs sujets : Bringuier s'est fort bien expliqué là-dessus, ici même. Comment donc définir ces *Croquis ?* Ce ne sont ni de sévères dossiers de documents du type *Cinq colonnes à la une* ou *L'Avenir est à vous*, ni de plaisants carnets d'impressions — encore que l'humeur des auteurs ne soit jamais totalement négligeable et ait été même prépondérante dans leur *Lettre de Sète* tout entière fondée sur la subjectivité du narrateur. Ils ne relèvent pas davantage du reportage tel que l'a généralisé la pratique de la télévision en direct (et dont *l'interview* est la forme la plus achevée), et pourtant, à première vue, *Croquis de Londres* est bien une sorte de reportage sur Londres à l'époque de *Xmas*. On nous montre Londres, ses rues, ses maisons mal chauffées, ses lords, ses *bobbies*, son armée du salut... on pourrait presque dire : ses *clichés*. Tout ce à quoi nous nous attendions est là, mais jamais de la façon dont nous l'attendions. Je ne veux pas dire seulement que par son humour discret, respectueux, le commentaire freine l'élan du spectateur toujours trop prompt à fondre sur les images. Je veux parler de la manière même dont ces clichés nous sont montrés.

J'ouvre une parenthèse pour rappeler que jusqu'ici deux partis s'offraient au documentariste en présence du « cliché » : ou bien l'accepter, c'est-à-dire accepter qu'il impose sa loi propre au film, ou bien l'accueillir pour ensuite en mieux briser la carapace (généralement à l'aide d'un commentaire). Le premier parti représente la convention par excellence, le second, au contraire, ouvrit au cinéma la voie féconde du documentaire iconoclaste où s'illustrèrent notamment Franju, Kast et Agnès Varda. L'originalité de Bringuier et Knapp est d'en avoir choisi un troisième : ils nous proposent le cliché *en train de naître*, le captant pour *ainsi dire à sa source*, juste avant qu'il ne se fige dans la stéréotypie qui le définit. Le portrait qu'ils nous font du *bobby* est à cet égard significatif. D'abord l'interview, ensuite la silhouette. D'abord l'homme-flic, ensuite le flic-flic, avec, à la fin seulement, un plan (général) qui restitue l'homme au cliché en nous le montrant dans la rue enchaîné à sa fonction. L'ordre du montage est ici capital : il est exactement inverse de l'attitude démystificatrice qui part du cliché pour le faire voler en éclats (cf. *Hôtel des Invalides, Les Charmes de l'existence, Du côté de la côte*).

J'ai pris cet exemple, j'aurais pu en prendre d'autres : le cérémonial du thé et ses variantes, l'interview des deux jeunes lords, celui de ces employées de grand magasin surprises en robe de bal et à qui on pose la question saugrenue de leur niveau de vie — toutes séquences remarquables par la logique du traitement, et la sensibilité avec laquelle ces images nous sont transmises. Mais je tiens pour ma part que la réussite de Bringuier et Knapp réside moins dans cette sensibilité que dans l'intelligence avec laquelle ils ont su utiliser la technique relativement récente de l'interview dans le sens de sa plus grande nouveauté : non pas comme un moyen *d'accroître* l'information, mais, au sens fort, de la *mettre en question*. A posteriori, on comprend un peu mieux que cette technique — absente, et pour cause, des formes traditionnelles du documentaire — ait constitué le premier apport de la télévision au cinéma (et pas seulement au cinéma documentaire). C'est qu'elle est la plus récente conquête du réalisme cinématographique.

André S. LABARTHE.

(1) Je ne parle pas de la prétendue nature du spectacle télévisé qui serait de n'être présenté qu'une seule fois pour retourner ensuite au néant. Outre la disparition progressive des émissions en direct, un certain nombre de *techniques de conservation* de l'image sont d'ores et déjà au point pour en prolonger l'existence. Quoi qu'il en soit, les films qui nous occupent ne courent, de ce point de vue, aucun danger : ils ont été enregistrés sur pellicule, comme n'importe *quelle bande de Braunberger*.

(2) Cas unique d'un acteur-auteur: Jean-Marc Tennberg, qui réussissait par sa seule présence (et un métier très sûr) à créer la véritable mise en scène des poèmes qu'il venait **réciter** à l'antenne.

CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle de cinéma
Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

Prix du numéro : 3 F (Etranger : 0,25 F de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 F**	**France, Union Française**	**33 F**
Etranger	**20 F**	**Etranger**	**38 F**

Etudiants et Ciné-Club : 28 F (France) et 32 F (Etranger).

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trimestre 1963.

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 3 F